Дмитро Степовик

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ІКОНИ X-XX СТОЛІТЬ

«Либідь»


ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ІКОНИ X-XX СТОЛІТЬ




ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ІКОНИ X-XX СТОЛІТЬ




Σ АПО ПАВЕЛЪ
Σ АПО Є ЛУКА
Σ АПО АКОВ
Σ АПО ЄИѠАНЪ

Dmytro Stepovyk

A HISTORY OF UKRAINIAN ICON IN THE 10th-20th CENTURIES

Second Edition

Kyiv «Lybid'» 2004



Дмитро Степовик

Історія української ікони

ікони

X-XX століть

Видання друге, стереотипне

Київ «Либідь» 2004

Перебуваючи перед тим у неволі та рабстві, —
тепер козаки живуть у радощах, веселощах та на волі;
спорудили соборні церкви, створили Боговгодні ікони,
чесні й божественні іконостаси та корогви.
Як ми зауважили, церкви одна від одної величніші,
кращі, чарівніші, вищі й більші;
іконостаси, різьби та ікони
одні від одних гарніші й досконаліші;
навіть сільські храми один кращий від іншого.

Архідиякон Павло
із сирійського міста Халеба (Алеппо).
Середина XVII століття



Головна редакція літератури з гуманітарних наук

Головний редактор *Світлана Головко*
Редактори *Світлана Каверіна, Юрій Медюк*

Редактор англійського тексту
Віктор Сизоненко

ISBN 966-06-0309-6

Передмова



Провідні мистецтвознавці різних країн світу в другій половині XX століття почали приділяти особливу увагу іконознавству, зокрема таким його царинам, як духовна природа ікони, її відмінність од інших видів релігійного малярства, історія ікони в різних країнах християнської культурної традиції, теологія ікони, іконографія, іконологія, техніка іконного малювання. Цікаво, що, хоч ікона є мистецтвом Церков східної християнської обрядовості (православних і греко-католиків), проте в дослідженнях її як мистецтва й духовного атрибута Церкви чи не найактивнішу участь стали брати в останні десятиліття XX століття вчені (історики, мистецтвознавці, богослови) якраз із католицьких та протестантських країн [1]. Іконознавство традиційно православних країн (Греції, Грузії, Болгарії, Вірменії, Сербії, Македонії, Румунії, Росії, Ефіопії, Лівану, Сирії, Єгипту, України, Білорусі) має свою давню історію [2]. На жаль, у цих країнах упродовж XX століття воно не збагатилося якимись оригінальними й новаторськими ідеями. Учені продовжували керуватися традиційними уявленнями про ікону, які склалися ще в добу Візантійської імперії й спиралися на вчення святих отців Східної Церкви, на стародавні правильники іконного малювання (так звані єрмінії) й на теорію символів кольорів і просторових співвідношень на іконах, яку приписують Діонісієві Ареопагіту.

Західні ж учені — переважно з традиційно неправославних країн — зуміли по-новому оцінити ікону. Можна сказати, що віруючий християнський Захід, а також його науковий світ знову відкрили для себе велич ікони, яка не має аналогій у західному сакральному мистецтві римо-католицизму й протестантизму. Певна річ, не всі спостереження й висновки західних колег ми поділяємо, бо виховувалися на інших зразках мислення. Ікона в храмі змалку звична для нашого ока. Вона — не екзотика (саме так часом сприймають її представники західної християнської цивілізації),

а необхідний атрибут Богослужіння й навіть хатнього «святого куточка», де мільйони наших віруючих співвітчизників щоранку й щовечора підносять молитви до Бога. Однак і чужий погляд на ікону — корисний. Він застерігає нас як од надмірного консерватизму в поглядах на ікону, так і від зайвого опобутовлення її. Адже звикання до ікони часом викликає своєрідну «інфляцію святості» в ній, знецінення тих рис, які пов'язують ікону з Євангелією, з історією мученицької ранньої християнської Церкви, з літургійним призначенням ікони [3]. Про все це нам нагадують не так праці консервативного іконознавства (тобто вчених із традиційно православних країн), як нові дослідження західного іконознавства.

Пробудження інтересу до ікони в усьому світі є вельми позитивним явищем. Але тут криються й негативні моменти. Суто наукова цікавість поступово перейшла на рівень торгівлі, антикваріату, навіть злодійства, мафії. Викрадання творів мистецтва з музеїв та приватних зібрань у найпершу чергу торкнулися ікони [4]. Цей факт є неймовірним парадоксом і подвійним злочином. Адже ікона — то частина «зображальної Біблії», а Біблія вважає крадіжку одним із найбільших гріхів, записаним серед десяти основоположних Божих Заповідей. Крадіжка святині як матеріальної цінності, як коштовної речі є справою неймовірною, позбавленою будь-якої логіки. Але, на жаль, згубний процес не припиняється. Україна в цьому плані зазнала чи не найбільших збитків: понад 70 років тоталітарного режиму ікона, разом з іншим мистецтвом Церкви, вважалася чимось ворожим. Нищення ікон в Україні — то загальновідомий культурний геноцид. Однак і те, що чудом збереглося, почали поступово розкрадати й вивозити в західні країни на продаж збирачам сакрального мистецтва.

Державні органи захисту культури в так званій «Радянській» Україні, поставивши все християнське мистецтво фактично поза законом, активно сприяли руйнуванню храмової архітектури, нищенню й розкраданню ікон. Чудом збереглися лише давні музейні зібрання, серед них — колекція Національного музею українського образотворчого мистецтва в Києві (зібрана академіком Миколою Біляшівським та його співробітниками) і дуже цінна колекція Національного музею у Львові (зібрана професором Іларіоном Свєнціцьким за дорученням митрополита Української Греко-Католицької Церкви Андрія Шептицького). Це два найбільші зібрання українських ікон у світі. У багатьох мистецьких, історичних, краєзнавчих музеях є менші колекції українських ікон, але не дуже давніх — з другої половини XVII століття до початку XX століття. До таких зібрань належить одне з цікавих, проте ще майже не вивчених і не введених до наукового обігу,— зібрання Музею народної архітектури та побуту України в Києві. Співробітникам музею вдалося сформувати його впродовж 60—90-х років нашого століття під час експедиційних поїздок, фінансованих в основному Українським товариством охорони

пам'яток історії та культури. Музей зробив добру справу, бо ці ікони неодмінно опинилися б у руках злодіїв і потрапили б на чорний ринок поза межі України.

У роки другої світової війни Україна втратила два зібрання вельми цінних ікон — житомирське й харківське. У першому з них зберігалися ікони Волині та Полісся [5], у другому — Лівобережної України. Обидві колекції не були описані, тому їхня загибель од бомб і вогню пожеж — це така втрата, якої нічим не можна компенсувати. Без цих зібрань історія українського ікономалювання не буде повною.

У переліку наших найболючіших втрат на мистецькій ниві необхідно згадати ще одну, вельми своєрідну. Україна сьогодні не є власницею своїх найдавніших ікон — епохи Київської Русі. Їх уціліло небагато, але всі вони виняткової мистецької й духовної цінності. Головні з них: Белзька ікона Богоматері, відома ще під назвою «Ченстоховська», зберігається в монастирі Павлинів на Ясній Горі в Ченстохові в Польщі; Вишгородська ікона Богоматері, або «Владімірская» — у Третьяковській галереї в Москві; святий Юрій Воїн (Георгій) — в Успенському соборі Московського кремля; Богородиця Велика Панагія, відома ще під назвами «Знамення» й «Оранта», та Устюзьке Благовіщення — у Третьяковській галереї; Ангел Золоте Волосся — у Державному російському музеї в Санкт-Петербурзі; Спас Нерукотворний, Дмитро Солунський, Моління (Ісус Христос з архангелами Михаїлом та Гавриїлом), Успіння, Микола Чудотворець зі святими на полях, Печерська Богородиця з Антонієм і Теодосієм — усі в Третьяковській галереї.

Ці ікони епохи Київської Русі було забрано в нас у різні періоди історії; ясна річ, без оплати й жодної компенсації. Але то ще півбіди. За багато століть бездержавного статусу українського народу, котрий не міг повністю відстояти самобутність своєї історії та свого мистецтва, забрані у нас твори ототожнювалися з мистецтвом тих країн, куди їх було вивезено... І в Російській імперії, і в Радянському Союзі, який замінив її, навіть поважні й серйозні вчені так міцно зжилися з думкою про «російськість» фактично неросійських ікон (як і безлічі інших мистецьких творів, доставлених у музеї Москви й Санкт-Петербурга), що не допускали й тіні сумніву стосовно належності цих творів іншому слов'янському народові та його культурі [6].

Непорозуміння щодо справжньої ідентифікації ікон кориніться в іще ширшій проблемі: чиєю була Київська Русь і хто є правонаступником цієї середньовічної монархічної держави? Усупереч усім історико-правовим доказам, це правонаступництво привласнила собі Росія, хоч наприкінці існування Київської Русі (40-ві роки XIII ст.) не було ні Росії як самостійної держави, ні її попередника — Московського царства. Цілковито неспроможною виявилася «теорія» про Київську Русь як про колиску трьох народів — російського, українського й білоруського, хоч цю «теорію» й нещадно

експлуатувала на користь Росії впродовж 70 років комуністичного панування радянська марксистсько-ленінська історична наука.

Проте на бездоказових фактах жодної наукової теорії ще ніхто не збудував. Київська Русь із її найголовнішими духовними й культурними набутками продовжилася в Україні, і лише в ній одній. Інші етноси та державні утворення виникли пізніше як маргінальні об'єднання (тобто як новоутворення на окраїнах), формуючи при цьому цілком нові культури. Образотворча культура Московського князівства й царства (і всі інші види культури) разюче відрізнялась од культури Київської Русі IX—XIII століть. Архітектура, іękономалювання, книжкова мініатюра, церковний хоровий спів Москви й прилеглих до неї земель обрали зовсім інший шлях розвитку, ніж це було за Київської Русі. Інший стиль, свої сюжети, не та ментальність! Не Київ, а Константинополь доби імператорської династії Комнінів став взірцем для наслідування Андрієві Рубльову, Діонісієві, Феофанові Греку та іншим майстрам ікони Росії.

Цілковита площинність, регламентована локалізація кольору, зворотна перспектива й сувора лінеарність — ці суттєві малярські засоби суздальсько-московського іконного малювання запозичено з Константинополя, минаючи Київ. У християнському мистецтві Київської Русі як до, так і після монголо-татарського нашестя ніколи не було такого поєднання малярських засобів, як і не було надуживання блискучою позолотою блідо-холодного відтінку, вельми характерною для більшості ікономалярських осередків Московської держави. Золочіння в українській іконі завжди обмежувалося, акцентуючись на німбах, і то з відтінком не блідого, а червінного золота.

Київ, Чернігів, Переяслав, Перемишль, Володимир-Волинський, Галич і Львів не знали й не хотіли знати прямих запозичень зі стилю малювання візантійських ікон, книжкових мініатюр та декоративних виробів для своїх храмів. Українці й росіяни різнилися своїм ставленням до грецьких першовзорів на ниві мистецтва: одні спиралися тільки на те, що було їм потрібне для творення власного; другі — переймали все цілком і підносили його як незмінний канон. Російські малярі ікон обрали за взірець столичну константинопольську школу у Візантії. Українські ж, окрім Константинополя, мали добрі творчі зв'язки з Афоном, островом Крит, Венецією й Охридом. У різноманітних за стилем та індивідуальними манерами іконах Київської Русі відчувається творча свобода. Київ як головний осередок ікономалювання в Україні підтримував постійні контакти з константинопольськими осередками іконного малювання, однак наші майстри були дуже чутливі до змін, які поволі наставали в мистецькому середовищі столиці Візантії. Вони, наприклад, уловили заміну так званого комнінівського стилю в столичному християнському мистецтві Візантії на палеологівський. Зміна стилів у центрі світового православ'я сприяла

свободі, розкутості й розмаїтості в українському мистецтві XIV і XV століть, яке правильно було б назвати Проторенесансом, тобто Передвідродженням.

А що ж у Москві? Там реакцією на стильову зміну у Візантії була консервація комнінівського стилю, зведення його в ранг своєрідного малярського канону якраз тоді, коли Константинополь відмовився од нього. Щоправда, малярство Москви та інших земель Півночі дало в рамках комнінівського стилю зразки високого професіоналізму, майстерності, які, може, перевищили й самі візантійські. Проте на загальному тлі мистецтва Православної Церкви це було не його прогресом, а лише створенням сильної візантійської філії на Півночі. У той же час мистецтво української ікони розвивалося, рухалося вперед, творячи не філію митропольного мистецтва, а власну й оригінальну школу.

Виокремлення української ікони, її ненаслідувальний характер щодо інших ікономалярських шкіл та осередків особливо яскраво виявилися в XVI—XVIII століттях на тлі відродження українського народу, знекровленого доти катастрофічною монголо-татарською навалою, втратою державності й нападами войовничих сусідів зо всіх чотирьох сторін[7]*. Починається новий етап державницьких змагань України, символом яких було козацтво та республікансько-монархічний інститут гетьманства. Ці змагання скінчилися поразкою, проте в царині культури вони мали прекрасний результат. Козацько-гетьманська Україна за дуже складних умов боротьби з сусідами-колонізаторами створила оригінальну, неповторну культуру, яка забезпечила українській нації безсмертя й непохитне місце в спільноті цивілізованих народів.*

У XVI—XVIII століттях в іконах, котрі малювалися в монастирях, єпархіях та у світських малярнях України, було продовжено й довершено те, що починалося в Київській Русі в XI—XIII століттях і розвивалося у нас за доби Пізнього Середньовіччя (XIV—XV ст.): остаточне відокремлення сакрального мистецтва від Візантії та інших країн православно-візантійської традиції, утвердження свого неповторного мистецтва і прийняття цим мистецтвом стильової концепції розвитку. У цей час Києво-Галицька митрополія набула повних ознак помісної Церкви як в організаційному плані (тобто вона здійснювала повну канонічну юрисдикцію на ввіреній їй території), так і в мистецькому. Ніхто зі сторонніх осіб не міг на законних підставах указати українським малярам, як їм треба творити ікони. Сусідам, котрі відмовляли українському народові у праві на самостійне життя, дуже важко було змиритися з цією самостійністю культурно-мистецького розвитку. Утиски тривали. Набуті в сакральному мистецтві українські риси намагалися витіснити царські адміністратори (результат «возз'єднання» України з Росією 1654 р.), московські патріархи й петербурзький «святєйший» синод (наслідок неканонічного передання шляхом підкупу Київської митрополії від Константинополя до Москви), а також польські,

угорські, австрійські займанці правобережних українських земель.

Та все ж, ці намагання не увінчалися успіхом, хоч і стримали розвиток української культури (в якій іконі належало визначне місце). Українська ікона вже ніколи не повернулася до наслідування чужих зразків, лишалася національним вираженням духовного почуття. І сьогодні, разом з відродженням українських історичних Церков — Православної й Греко-Католицької — відроджується й українська ікона, розвиток якої обірвав комуністично-більшовицький переворот 1917 року.

Цікаво, що вона відроджується все за тією ж концепцією вірності першообразам християнства, тобто цілком канонічно, за положеннями Сьомого Вселенського Собору далекого 787 року; але знову ж таки не в наслідуванні чужих ікономалярських засобів — чи то візантійських, чи російських, чи афонських, болгарських, сербських... Ні, якщо є якісь взорування, то це ікона Києва, Львова, Волині, Чернігівщини. Національний ідеал святого образу виявився незнищенним навіть після семи десятиліть марксистсько-ленінського атеїстичного перевиховання.

Щоправда, у процесі відродження української ікони (так само, як і традиції архітектури храму) виникли дуже важкі проблеми: обірвалася жива нитка традиції, нема кому показати молодим архітекторам і митцям, як це робиться на практиці. Церкви втратили своїх фахівців у цій царині, бо церковне мистецтво в духовних семінаріях за комуно-тоталітарного режиму не вивчалося. З'явилися новоявлені непрофесіонали, котрі домагаються контрактів із церковними громадами; а в громадах нема кому апробувати їхнє вміння справитися зі складними завданнями. Тому й поширюється новітнє «богомазтво», яке завдає великої шкоди відродженню справжніх українських національних традицій церковного мистецтва. Церковні розколи в православ'ї, незгоди між православними й католиками східного та латинського обрядів тільки посилюють ці негативні процеси.

Проте відродження ікони — не за горами. Минуться незгоди й протистояння. Євангельська, богословська освіта й посилена місійна праця піднімуть рівень храмової естетики; і люди в громадах, учителі в школах, священики й диякони навчаться відрізняти добірне зерно правдивого церковного мистецтва від підробок різних захожих і доморощених «богомазів». Поки жива Церква Христова, світлий лик ікони осяватиме її світлом невечірнім.

Як відомо, спроби простежити історію української ікони робляться з давніх-давен. Власне кажучи, повість про Алимпія Іконописця з української середньовічної писемної пам'ятки — «Києво-Печерського патерика» (перша половина XIII ст.) — і була однією з перших спроб пояснити ікону, вияскравити містичність та незбагненність процесу її творення. У свідомості українського християнізованого громадянства вже одразу після

величного акту хрещення Русі-України в 988 році ікона втілювала в собі щось набагато більше, ніж звичайну прикрасу храму. Нестор Літописець спеціально акцентує увагу на тому, що Володимир Великий узяв із Корсуня Кримського для Десятинної церкви в Києві, серед інших священних предметів (речей для здійснення святої Євхаристії під час Божественної Літургії), також ікони. Розумінням біблійного, історико-церковного, молитовного та літургійного значення ікон пронизані пам'ятки писемності української середньовічної культури.

Давня українська література Середньовіччя (XI—XV ст.) і Нового часу (XVI—XVIII ст.) добре висвітлювала теологію ікони, тобто її духовне значення для зміцнення віри людей у рятівну місію Ісуса Христа. Література Найновішого часу (XIX—XX ст.) більш акцентує увагу на естетичному, особливо на мистецькому значенні ікон. Власне, у цей останній період формується іконознавство — спочатку як галузь історії й археології (досить згадати, яке важливе місце відводилося іконознавству на відомих свого часу археологічних з'їздах, що відбувалися в різних містах України), а від кінця XIX століття — як галузь мистецтвознавства. XX століття дало науці плеяду знавців української ікони. Це митрополит Андрій Шептицький, Іларіон Свєнціцький, Володимир Пещанський, Михайло Драган, Степан Яремич, Микола Голубець, Володимир Залозецький, Павло Жолтовський, Віра Свєнціцька, Володимир Овсійчук, Олег Сидор, а серед мистецтвознавців української діаспори — Дмитро Антонович, Святослав Гординський, Іван Кейван, Олекса Повстенко, Юрій Бережницький, Володимир Попович, Дарія Даревич. Звичайно, на роль знавців ікон претендувало набагато більше людей; але вони викладали свої знання лише в усній формі, або, коли й писали, то ці писання хибували однобокістю, упередженістю, суб'єктивізмом, а найчастіше — описовістю чи порочною марксистсько-ленінською «методологією», тобто підходом до ікони як до такого ж малярського твору, як побутова картина, портрет чи пейзаж. Звідси — безконечні й, по суті, безплідні аналізи, який колір на іконах з яким межує (без найменших спроб з'ясувати богословську символіку цих кольорів), про лінії та площини. Зміст ікони, її біблійні чи церковні корені залишалися поза увагою.

Великої шкоди українській іконі завдала плутанина щодо стильового визначення ікон на певних етапах історичного розвитку. Деякі матеріали в періодичній пресі, у вступних статтях до альбомів дали додаткові підстави ворогам української культури й, зокрема, ікони та іконознавства, трактувати українську ікону як щось спотворене, зіпсоване, не варте уваги. Нав'язування думки, що потому, як українська ікона втратила візантійську стильовість, вона перестала бути власне іконою, перетворившись на картину релігійної тематики, завдало великої шкоди іконознавству. З іншого боку, мода на вивчення українського барокко призвела до того, що багато непідготовлених людей у літературознавстві та мистецтвознавстві почало

відносити до нього зовсім не бароккові ікони. Не маючи опрацьованої теорії стилів в українській літературі й мистецтві (а також архітектурі), певна частина науковців в Україні підхопила точку зору російського літературознавця академіка Дмитрія Лихачова про стилі в Росії й у східних слов'ян. Роздмухана «лихачовщина» в українській гуманітарній науці 70—80-х років, постійні цитування цього вченого звели майже нанівець наукові положення про самобутність української літератури й мистецтва.

Знову ж таки, до викривлення й неадекватного висвітлення історії української ікони призвела фальшива теорія, нібито Київська Русь — це не середньовічна Україна, а якась напівчужа нам держава чи горезвісна «колиска трьох братніх народів». Заколисані цим пропагандистським штампом, окремі вчені дуже допомагали науковцям за межами України відсікати величезний у часі й просторі масив нашої культури доби великих київських князів від України. Цим не забарилися скористатися сусіди й присвоїли цей масив собі. Може, перевидання багатотомної «Історії України-Руси» Михайла Грушевського, яке триває тепер, а також перспектива виходу цієї фундаментальної праці англійською мовою у видавництві Канадського Інституту Українських Студій (де історія Київської Русі розглядається тільки як українська історія й нічия інша), поверне до пам'яті носіїв вікових запаморочень різними «колисками», розвитком ренесансу після барокко та іншими нісенітницями.

У пропонованій праці висвітлюється історичний шлях української ікони, а не одного лише ікономалювання. Не вдаючись до Богословії ікони, сформованої ще у Візантії в середині першого тисячоліття нашої ери, автор водночас не може поминути тих положень Богословії, які мали безпосереднє відношення до історії української ікони, зокрема вчення про Боговтілення — основу іконології й іконографії в усіх країнах візантійської традиції. Автор прагнув також підкреслити спільне й відмінне в історії української ікони стосовно ікон Візантії, Балкан, Московського царства та інших країн. Україна — єдина послідовниця візантійської традиції, яка ще в Середні віки взяла стильову концепцію ікони й розвиває її до сьогодні. Це забезпечило життєздатність українського мистецтва ікони, його поступовий і прогресивний розвиток, життєдайність Української Церкви, звільненої від вигаданих людьми догм, але вірної правді євангельського вчення. У пропонованій книзі для зручності сприйняття матеріалу текстова та ілюстративна частини розділені, причому розділи в ілюстративній частині відповідають розділам у текстовій. Примітки й інший науковий апарат подано в кінці видання.

Автор і Видавництво щиро вдячні Міжнародному фонду «Відродження» за підтримку та сприяння у виданні цієї книги.



ПРИЗНАЧЕННЯ ІКОНИ

«А Хома, один з Дванадцятьох, званий Близнюк, із ними не був, як приходив Ісус. Інші ж учні сказали йому: „Ми бачили Господа!" А він відказав їм: „Коли на руках Його знаку відцвяшного я не побачу, і пальця свого не вкладу до відцвяшної рани, і своєї руки не вкладу до боку Його,— не ввірую!" За вісім же день знов удома були Його учні, а з ними й Хома. І, як замкнені двері були, прийшов Ісус, і став посередині та й проказав: „Мир вам!" Потім каже Хомі: „Простягни свого пальця сюди, та на руки Мої подивись. Простягни й свою руку, і вклади до боку Мого. І не будь ти невіруючий, але віруючий!" А Хома відповів і сказав Йому: „Господь мій і Бог мій!" Промовляє до нього Ісус: „Тому ввірував ти, що побачив Мене? Блаженні, що не бачили й увірували!"» (Євангелія від святого Івана, 20:24—29) *.

Уже в роки земного життя Ісуса, особливо в період Його розп'яття на хресті й воскресіння з мертвих, наочному свідченню надавалося виняткового значення. Фарисеї знали ціну побаченого, тому вимагали від римського прокуратора Понтія Пилата, щоб при гробі Господньому він поставив озброєних сторожів на той випадок, коли б апостоли спробували викрасти тіло Ісуса Христа. Але таємниця воскресіння сталася небачено й незбагненно — і тільки живий Ісус засвідчив це космічне надприродне явище, являючись до людей та розмовляючи з ними. Однак чим далі лишався в минулому факт воскресіння, тим більше зароджувалося сумнівів у наступних поколінь віруючих християн, чи був Ісус людиною, чи ходив по землі? А може, це витвір уяви змучених людей, які чекали земного царя-визволителя і, не дочекавшися, вималювали його в уяві, як вимальовують спраглі мандрівники в пісках пустелі прекрасні оази з озерами й пальмами?

Повмирали апостоли, учні й усі свідки Христа, які бачили Його наяву... А заснована Ісусом Христом Церква жила й ширилася світом. Проте було в ній багато своїх Хомів — людей недовірливих, таких, що все самі хочуть перевірити. Їхні сумніви, заперечення, вимоги виставляти наочні докази зумовили появу різних неправдивих або викривлених учень і тлумачень життєпису Ісуса Христа, Його матері Марії, апостолів і тих, хто записав життєписи благої вістки — євангелістів.

* Усі цитати із Святого Письма наводяться за перекладом Біблії українською мовою, здійсненим митрополитом Іларіоном (професором Іваном Огієнком).

Отут і виникла потреба в засобах, які б засвідчили дійсне буття перших образів нової віри, засновника християнства Христа-Месії та Його оточення. До відкриття фотографії ще залишилося вісімнадцять століть, до кіно й телебачення — дев'ятнадцять. Але людина мала «апарат», досконаліший за всю фото-, кіно- і відеоапаратуру разом узяту,— власні очі, здатні вловлювати й зберігати в пам'яті різноманітну зорову інформацію. А творчий геній і малярський талант вибраних міг відтворити з пам'яті — навіть з переказу — образ дійсної особи.

Отже, ікона (з грецької мови це слово перекладається як образ, зображення) тісно пов'язана з традицією стародавнього малярського жанру — портрета, який розвинувся в колишніх цивілізаціях — єгипетській, ассиро-вавилонській, грецькій і римській. Дослідники вважають, що ранні ікони (а вони належать до IV ст. н. е.) були вельми схожі за стилем і засобами малярства до єгипетського, так званого фаюмського портрета [8]. Можливо, у стилі фаюмського портрета працював євангеліст Лука, який був маляром і лікарем; йому ж приписують прижиттєвий образ матері Ісуса Христа — Марії [9]. Зовнішність Христа, Марії, апостолів почала цікавити наступні покоління християн набагато більше, ніж учасників і свідків величних подій перших тридцяти років нової ери, головним чином, тому, щоб підтвердити дійсність подій та ідентичність осіб. Якщо в усіх чотирьох Євангеліях ми ніде не знаходимо опису зовнішності Ісуса, то згодом питання про зовнішність стає наріжним каменем життя Церкви. Так виникла ідеологія ікони, її засвідчуюче призначення в Церкві.

Походження ікони пов'язане з греко-візантійською цивілізацією — як протиставлення неікони, тобто зображення в античному мистецтві, сповнене насолоджувальної краси, але позбавлене краси духовної. Цікаво, що та сама Еллада (Греція), яка свого часу дала світові твори великої чуттєвої краси й витонченості, відмовилася од них і звернулася, прийнявши християнство, до чогось прямо протилежного — духовного, навіть аскетичного, мистецтва. Церква вірить, що засновником ікономалярства був євангеліст Лука, котрий нібито першим змалював Богородицю Марію. Але ми нічого певного не знаємо про те, якими були ікони I—IV століть, тобто ікони періоду між добою Луки та добою імператора Константина, котрий Міланським едиктом 313 року започаткував хрещення Римської імперії й тим самим забезпечив

формування умов для появи зображень Ісуса Христа, Богородиці, святих [10].

Велику роль в утвердженні ікони як одного з найголовніших атрибутів храму відігравали мислителі ранніх віків християнства, котрих називають отцями Церкви. Йдеться про Василя Великого, Григорія Богослова, Григорія з Низи, Івана Златоуста, Леонтія Кіпрського, Івана Дамаскина, Теодора Студита. Вони не тільки склали плани практичного влаштування Церкви, систему правильного прославляння Бога (звідси назва: православ'я), але й скрупульозно обгрунтували кожен пункт цієї організації посиланнями на Біблію. У своїх теоретичних і морально-етичних повчаннях отці твердо й неоднозначно висловилися про ікону. Малювання образів Ісуса Христа, Діви Марії, святих, а також їх належне пошанування стало одним із наріжних каменів православної Богословії.

Запровадження ікони, як і всього християнського обряду, проходило в умовах важкої боротьби. Та частина юдейського світу, що не прийняла нової релігії, виступала проти вшанування образів Христа і святих — це, мовляв, різновид ідолопоклоніння, од якого застерігає Старий Заповіт. Богослови дезавуювали цю критику глибоким опрацюванням учення про втілення, тобто Христову Боголюдськість. Суть його грунтується на тезі Нового Заповіту про появу на Землі Бога в образі конкретної особи для принесення самої себе в жертву й тим самим здійснення акту врятування людства, котре безнадійно погрузло в трясовині гріхів. Хоч би якими чудодійними були обставини народження Христа (тобто приходу Спасителя у світ), він мав звичайне тіло, конкретну зовнішність, властивість бути схожим на матір, що його породила, відчувати голод, спрагу, втому. Він не ховався від людей; навпаки, усе його життя проходило на очах сотень і тисяч жителів Палестини. Оголошуючи пункт за пунктом своє Слово, він одночасно стверджував і свій образ.

Христос не заповідав малювати себе, хоча давав інші поради, наприклад, уживати хліб і вино на спогад про Нього. Але він ніде й не забороняв малювати себе. Ісус не давав також вказівок щодо вигляду храму, в якому чинитимуться молитви до Нього: чи має там бути купол як символ неба, іконостас, престол і багато інших речей (у Старому ж Заповіті, як відомо, ці питання розглянуті в найменших деталях). Та сказане не значить, що християни — це якісь маріонетки, котрим не вільно використати свою творчу силу для здійснення тих чи інших повелінь у найкращий і найестетичніший спосіб.

Є відмінність між бажанням людини славити Бога доступними їй засобами (у тому числі й мистецькими) і створенням ритуалу поклоніння фальшивим богам-ідолам. Ця різниця часто недоступна для розуміння істотам нетворчим, деспотичним, позбавленим любові до ближнього,— незалежно від того, називають вони себе віруючими чи ні. Такими були, наприклад, іконоборці, які, очевидно, вважали самих себе християнами, а насправді ж ними не стали.

Почавши у Візантійській імперії нищити разом із мистецькими творами й людей, котрі ті ікони малювали або зберігали, ці псевдоревнителі Христового вчення, передусім візантійські імператори Лев III і Константин V, показали себе як діти сатани. Понад століття — до 842 року — тривав терор, але своїх цілей іконоборці не домоглися. Ще раз було підтверджене правило: нечестивими методами доброї мети не досягти.

У розпал іконоборства, коли захиталися самі підвалини Візантії, у місті Нікеї зібрався Сьомий Вселенський Собор (787 р.). На ньому були представники всього тодішнього християнського співтовариства народів. Він не тільки визнав корисність ікони як першóобразу Христа, Богородиці та всіх святих, а й визначив суть ікони у відношенні до Святого Письма: під час молитви, постановив собор, уся повнота пошани віддається не фарбі, не дощці, не позолоті, а змальованій особі. Таким чином, через ікону стверджувалася ідея Нового Заповіту про Боговтілення. Через неможливість на той час забезпечити кожного християнина текстом Святого Письма, ікона виконувала роль «зорової» Євангелії, наче засвідчуючи присутність серед людей Христа та усіх святих. Сьомий Вселенський Собор, на якому питання про ікони було головним, опрацював учення, чинне й сьогодні. Соборні отці надали мистецтву ікони статус канону, підкреслили її теократизм і визначили основне місце пошанування — християнський храм. Собор не зміг покласти край іконоборству, яке тривало ще 55 років опісля. Однак прийняті рішення передрекли кінцеву поразку нищителів ікон і зумовили дальше поглиблення вчення про ікони. Його теоретиками виступили богослови Східної Церкви. Та укладені ними положення були чинні й у Західній Церкві — як до офіційного розділення цих двох гілок християнства 1054 року, так і після нього.

Католики й православні мали однакові погляди щодо теократичного характеру ікони: у центрі мистецтва Церкви, навчали вони, завжди є Бог. Суперечності виникли тільки з питань канону й місця пошанування ікон. Поступова християнізація народів земної кулі, темпи якої пришвидшилися наприкінці першого тисячоліття після Різдва Христового, поставила проблему узгодження вироблених Сьомим Вселенським Собором канонів із самобутніми культурами різних народів. Правила передбачали змальовування тільки тих образів і тільки тими мистецькими засобами, які освячувалися ієрархами Церкви, зокрема Константинопольським патріархом, котрий мав титул патріарха Вселенського. Всяке порушення цієї вимоги вважалося гріхом, аналогічним перекрученню змісту в книгах Біблії. Заборонялося також підписувати ікони іменами й прізвищами малярів, які їх виконували. Це було зроблено для того, щоб унеможливити вияв будь-якої індивідуальної манери митця й вилучити всі наймення, крім імені Бога або святої людини. Канон ствердив ікону як анонімне мистецтво, де талант митця трактувався як уміння, надихане третьою іпостассю Бога — Святим Духом.

Такі були правила, пов'язані з теократичним характером ікони. Отже, вимоги досить категоричні. Менш безапеляційна частина канону, пов'язана з комплексом питань про характер малювання. Ієрархи не могли відповісти, який вигляд мали Ісус Христос, Богородиця та святі. Було кілька зображень, що визнавалися першовзірцями. Величезна й непоправна шкода іконоборства — у знищенні цінних образів святих, написаних до початку VIII століття, коли розгорілася фанатична боротьба з іконами. Константинополеві як столиці Візантії та резиденції Вселенського патріарха й місцю перебування кращих митців належало заповнити численні прогалини й дати християнському світові нові взірці для наслідування. Упродовж IX і X століть майстрами Константинополя та інших головних центрів Візантії — цієї Східної Римської імперії — була виконана значна праця для створення розвиненої іконографії.

Цей процес пов'язувався з надприродними явищами, що відбувалися з іконами,— так званими чудами. Але найбільшим дивом була сама ікона як естетичне явище світового масштабу й значення. Глибока богословська основа образів поєднувалася з продуманістю символіки кольорів, точністю розташування площин та

ліній, визначеністю просторових та часових співвідношень. Цьому сприяло використання кількох доіконоборчих джерел, пройнятих християнським духом, хоч і пов'язаних із мистецькими поглядами античного світу. Головні з них викладені в трактаті «Корпус Ареопагітикум», відомому з 532—533 років і приписуваному учневі апостола Павла — Діонісієві Ареопагіту, котрий насправді жив не в VI, а в I столітті нашої ери. Тут, у «Корпусі Ареопагітикумі», є обгрунтування купола храму як символу неба; золотого кольору — як ознаки світла небесного. Видатний філософ і богослов, відомий під псевдонімом Діонісія Ареопагіта, підготував основи теоретичного й практичного ікономалярства. Діонісій відіграв ключову роль у формуванні візантійської естетики.

У період іконоборства та після нього на засадах «Корпусу Ареопагітикума» різні автори (малярі, церковні ієрархи, ченці) створили кілька збірників правил іконописання — єрміній. Ці єрмінії містять практичні поради щодо іконографії, матеріалів і технік письма. У межах зазначених в єрмініях регламентів мистці створювали багато варіантів ікон одного образу або сюжету, по-своєму деталізували той самий варіант, домагалися певного розмаїття в нюансах кольорів та відтінків. Єрмінії рекомендували, щоб нижній одяг на Ісусові був золотистого кольору, а верхній — блакитного, символізуючи тим самим Його прихід із неба (золоте сяйво) і втілення в людську постать (земна блакить). Вбрання ж Богородиці вирізнялося своїм розподілом барв: нижня блуза мала бути блакитною (символ земного походження Діви Марії), а її верхній плащ — золотистий (бо була Діва Марія після Успіння взята на небо, тобто одяглась у царствене). Далі в практиці ікономалювання золота фарба набула інших теплих відтінків — від помаранчевого до пурпурового, червоного, брунатного (коричнево-вишневого); а блакитна фарба урізноманітнювалася різними відтінками синього та зеленого.

Конкретними й продуманими були поради й вимоги єрміній щодо процесу творення ікони. Вона призначалася в основному для прикрашення храму. Але, на відміну од мозаїки та фрески, що міцно єдналися зі стіною, ікона мала бути легкою, переноситися з будівлі до будівлі, займаючи певне місце і в храмах, і в помешканнях християнських родин, і в келіях монахів та монахинь. Малювання ікон до VIII століття не було так детально регламентоване. Мистці вносили багато особистого, орієнтувалися на єгипетські портрети I—IV століть Фаюмської оази. Ікони викладали мозаїкою, керамічними плитами, вишивали на тканинах, виливали з металу, ліпили з глини, різьбили з каменю, дерева й кості, виробляли з фініфті (емалі), малювали на тонких дощечках фарбами, розведеними в розплавленому воску, тобто малярською технікою енкаустики. Окремі доіконоборські ікони, що були змальовані в техніці енкаустики, збереглися в монастирі святої Катерини на Синайському півострові. Деякі з них потрапили до музеїв, у тому числі до Музею західного та східного мистецтва в Києві: це «Богородиця» (VI ст.), «Іван Хреститель» (VI ст.), «Сергій і Вакх» (VII ст.).

Сьомий Вселенський Собор своїми суворими постановами поклав край розмаїттю манер, стилів і способів виготовлення образів. Відтоді іконою почали вважати тільки такий твір, що виконаний на кипарисовій дошці (або на збитих докупи кількох дошках) мінеральними фарбами, розведеними на яєчному жовтку з додаванням невеликої кількості освяченої води (в якій багато іонів срібла) та винного оцту. Ця основна вимога Собору була доповнена пізніше багатьма деталями. Зауважимо, що вживані для ікон матеріали мали щось символізувати, натякати на ті чи інші християнські доктрини: кипарис — це уособлення буття; жовток яйця — символ зародку життя; вода — джерело «тієї води, що тече в життя вічне» (Євангелія від святого Івана, 4:14); мінеральні фарби — символічне віддзеркалення небесного світла на землі. Крім того, усі матеріали, з яких виготовлялися ікони, забезпечували тривале існування твору, його довговічність. Давні майстри знали: яєчний жовток не дає на змальованій поверхні тріщин, оцет консервує органічні складники жовтка, а посріблена іонізована вода є надійним антисептиком.

Дбайливо готували й основу, на якій мала бути намальована ікона. Кожний акт, а саме: пошук деревини, нарізання й шліфування дощок, їх висушування, шпугування (встановлення дубових клинків-шпугів із тильного боку дошки), видовбування ковчега (заглиблення для малювання в ньому образу) — супроводжували молитвами й освяченнями. Дно ковчега лишали ребристим, аби до нього добре прилипав левкас (суміш крейди, алебастру, риб'ячого клею, желатину). Щоб запобігти викришуванню левкасу, між його шарами вистилали тонке полотно — паволоку. Її кілька разів покривали левкасом, домагаючися рівненької поверхні. Загрунтовану в такий спосіб дошку золотили, тобто наносили на неї шар сусальної золотої суспензії.

Після того починався важливий момент — малювання за попередньо заготовленим рисунком. Спочатку виконували краї образа, наприклад, одяг святого, житійні сцени, а в кінці — обличчя святого, яке ікономалярі називали так: лик святого. Переведення рисунка на дошку мало бути дуже точним. Малярі спершу виколювали голкою всі контури, відтак обводили їх тонким пензлем. Найуживанішими мінеральними пігментами були вохра, сієна, умбра, мідний окис, які ретельно перемішувалися з яєчним жовтком, дістаючи в результаті цього значно ясніший тон, ніж у порошковому вигляді. Сухий левкас добре вбирав у себе фарби, тому кожне місце промальовували по кілька разів для досягнення насиченості тону. Закінчували ікону накладанням пробілів — тонких штрихів ясно-жовтого чи білого кольору — під очима, біля носа, на щоках, підборідді, шиї. Штрихами темніших фарб намічали складки одягу й різні прикраси. Завершальна праця над іконою (малювання штрихами) забезпечувала належну декоративність твору, перевірену віками гармонію лінії та площини.

Матеріалами для виготовлення ікон Сьомий Вселенський Собор визначив «усяку відповідну меті речовину». Конкретніші рекомендації давали теоретики іконовшанування і досвідчені мистці, які й писали згадані єрмінії. Майстри вважали, що матеріали для виготовлення ікон мають бути природного походження [11].

Виходячи з постанов Сьомого Вселенського Собору, мистці Візантії, головним чином провідні майстри константинопольського осередку малярства, дали рекомендації щодо процесу творення ікони. Взірці, на їхню думку, повинні були не роками, а віками наслідувати народи, котрі прийняли християнство східної обрядовості. І тут вони перевищили свої повноваження, вдалися до диктату. Одна справа виконувати рішення Собору про використання для ікони всякої відповідної меті речовини; інша — перетворити єдиний спосіб виготовлення ікони на догму. Поки ікони малювалися за константинопольськими рецептами (і під наглядом грецьких візитаторів), доти вони вважалися правдивими й святими. А якщо малювалися по-іншому, то це вже була ніби варваризація ікономалярства. Звужене трактування постанов Сьомого Вселенського Собору замкнутою групою константинопольських мистців призвело до того, що лише один із можливих національних варіантів іконографії — грецький — на-

в'язувався як еталон, без права відходження од нього ані на йоту. Ця столична група майстрів виробила основні взірці ікон Христа, Богородиці, мучеників та інших святих і блаженних — і через авторитет патріархату утверджувала їх в різних країнах.

Згодом невиправданий догматизм греків призвів до непорозумінь і конфліктів між Візантією й західним католицьким світом, а також між Константинополем і тими країнами східної обрядовості, які хотіли мати свої власні, національні образи в межах дозволеного постановами Сьомого Вселенського Собору. Під заборону, накладену візантійцями на весь світ, потрапили вітражі, різьблені, відлиті з металу та керамічні ікони. На жаль, цю корпоративну думку столичних константинопольських майстрів ікон IX—X століть підхопили в епоху Пізнього Середньовіччя (XIV—XV ст.) московські, ростово-суздальські, новгородські ікономалярі, які й собі присвоїли право диктувати правила ікономалювання, і не лише в Московському князівстві та прилеглих до нього землях, а й у Болгарії, Сербії, Волощині (Румунії), Молдові, насамперед же — у ближчих до Москви Україні та Білорусі. Московська ікона вирізнялася своїм консерватизмом і наслідуванням візантійської. Матеріали, на яких і якими твориться ікона, мали для Москви певне магічне значення.

«Коли була винайдена олійна фарба, традиційне ікономалювання її не прийняло як таку, що не відповідає меті своєю чутливістю»,— писали прихильники крайнього консерватизму в ікономалярстві й продовжували: «Штучність таких синтетичних матеріалів, як пластмаса чи акридинові фарби виявляється передусім у тому, що, не маючи власного характеру (!), властивого кожній природній речовині, вони можуть імітувати щось інше, підроблятися під щось, створювати ілюзію, тобто вносити елемент олжі (!) в галузь, де її не може бути. Так, пластмаса придатна для практичного користування (наприклад, як обкладинка книги), але не може замінити природної речовини в Богослужінні (чи можливе принесення для освячення на Преображення пластмасових фруктів замість природних?). Коли речовина, яка приноситься в Богослужінні, втрачає своє органічне споріднення з матерією, створеною Богом, вона вже не може служити провідником освячення, а, навпаки, перегороджує йому шлях. Пластмаса — це вияв сучасної емансипації сучасної людини від природи, від творіння Божого, від усіх справ Його, покликаних хвалити Його. Межа між доречною й недоречною в літургійному вжитку речовиною проходить там, де речовина ця втрачає справжність, репрезентує очевидність чогось іншого. Так і акридин стає фарбою, підробляючися під фарби ікономалярські. Через ту ж недопущенність фальші в церковному мистецтві до нього не можна вводити кольорової фотографії» [12].

Очевидно, від цих «доказів» про природні й «неприродні» речовини — до зішкрібання фарби з ікон під час святого причастя — лише один крок. Багато власних думок і фантазій, які, може, й були корисні та доцільні для конкретного часу, місця, випадку та країни, люди захотіли зробити догмами й причислити їх ледве не до святого передання Церкви.

Ікона — мистецтво національне й водночас всесвітнє, бо вселюдське починається з національного. Великі духовні й культурні цінності виникають і розвиваються на теренах конкретних націй і через них досягають масштабів загальнолюдського. Велич грецької ікони, яка виникла ще на зорі християнства і злетіла на духовних крилах Сьомого Вселенського Собору, полягає в тому, що вона дала на розсів між народами добірне зерно теологічних і філософських основ ікономалярства. Але грецькі сіячі, на жаль, забороняли іншим користуватися тим зерном на свій розсуд, вважаючи негреків нижчими за себе, варварами, котрі мали б тільки наслідувати те, що їм запропоновано. До падіння Константинополя 1453 року його представники пильно контролювали ікономалярство на Балканах, Закавказзі, у Східній Європі,— як і все інше мистецтво, пов'язане з храмом. Візантійці з підозрою ставилися до будь-яких нововведень майстрів у сусідніх країнах.

Константинопольський патріархат як керівний орган візантійського православ'я був інструментом імперської Церкви. Втручаючись у мистецтво ікони, патріархат не дозволяв розширення іконографії за рахунок новоканонізованих святих негреків. Сама спроба канонізації святих поза Візантією викликала незадоволення Константинопольського патріархату. І навіть святих грецького походження не вільно було малювати інакше, ніж у столиці. Будь-яке прагнення нових Церков до суверенності трактувалося як відступництво. Світове християнське мистецтво багато втратило через те, що вищі кола церковного управління в Константинополі виявляли тенденцію впроваджувати в практику духовного життя імперські шовіністичні принципи світської влади. Ці кола гасили творчу думку своїх митців і перетворили розумні правила ікономалювання, стверджені 787 року Сьомим Вселенським Собором, на скам'янілий догмат. Цим вони вбивали всяку творчість. То була зворотна сторона іконоборства. Одне насильство змінилося іншим, яке стало ліберальнішим хіба лише в тому, що утримувалося від застосування стосовно інакодумаючих збройної сили. Як же міг чинити митець, коли тоталітарна монархічна система приневолювала його в усьому? «Творчий акт мав цілком безособовий характер. В очах візантійця він був цілком пов'язаний із божественною спонукою, і кожен, хто виходив за межі дозволеного, ставав жертвою своєї сміливості. За цих умов не була можливою жодна мистецька революція. Процес розвитку відбувався у вкрай сповільнених формах. Митець розглядався не як творець індивідуальних цінностей, а як виразник надособової свідомості, що посідала в державному організмі місце такого ж виконавця Божої волі, яким був будь-який підданий Візантійської імперії» [13].

Але таке становище митця влаштовувало далеко не всі суміжні з Візантією країни, пов'язані з нею спільністю східного віровизнання та обряду. Хоч і в них не бракувало монархічного деспотизму й тоталітаризму, але мистецтво, у тому числі мистецтво Церкви, не перебувало в подібних лещатах. Тому з поширенням християнства візантійського обряду сталося щось інше: єдність формувалася не «єдиноначалієм», а сумою різноманітностей. Подібно до того, як це сталося в момент зіслання Святого Духа на апостолів: «Усі ж побентежилися та дивувалися, та й казали один до одного: „Хіба ж не галілеяни всі ці, що говорять? Як же кожен із нас чує свою власну мову, що ми в ній народились? Парфяни та мідяни та еламіти, також мешканці Месопотамії, Юдеї та Каппадокії, Понту та Азії, і Фрігії та Памфілії, Єгипту й лівійських земель край Кірени, і захожі римляни, юдеї й нововірці, крітяни й араби,— *усі* чуємо ми, що говорять вони про великі діла Божі мовами нашими!“» (Дії святих апостолів, 2:7—11). Ікони покликані були свідчити про «великі діла Божі». Мали вони це робити «мовами нашими», тобто зрозумілими і близькими кожній національній спільноті та властивими їй мистецькими засобами.



ДЖЕРЕЛА УКРАЇНСЬКОЇ ІКОНИ

Християнство було запроваджене 988 року в країні, де більшість населення віками сповідувала поганство — одну з так званих натуральних релігій. Християнство й поганство несумісні ні в чому, у тому числі і в концепції, характері та обряді влаштування самого храму. Здавалося, що коли віра Христова впритул торкнеться багатобожжя й культу поклоніння фольклорним «богам», між ними почнеться смертельна боротьба. Проте історичні хроніки — літописи — кінця X й початку XI століть про жодне велике протистояння не повідомляють. Русь-Україна, доти майже суціль наповнена поганськими віруваннями, досить спокійно, навіть благоговійно прийняла святу Євангелію Ісуса Христа. Були окремі непорозуміння, але не сталося вияву масового фанатизму й спротиву новій релігії.

Ще дивовижнішим є той спокій, із яким люди нашої давньої Батьківщини зустріли побудову нових мурованих та дерев'яних храмів, яких досі в подібних архітектурних формах не будувалося в Русі-Україні. Скажімо, іконоборство 726—842 років у вже давно християнській Візантії мало куди важчі, трагічніші й триваліші в часі колізії, ніж акт прийняття християнства з усіма його атрибутами в не менш багатоликій, сильній і могутній Русі-Україні. Якщо в іконоборстві були такі жахливі випадки, як розорення монастирів, використання війська для приборкання шанувальників ікон і навіть нелюдське катування імператором Константином V патріарха Микити (767 р.) [14], то в учорашній поганській Русі-Україні ніхто не нищив церковної архітектури, не палив ікон.

Факт відносно спокійного запровадження християнської релігії в Русі-Україні можна витлумачити порізному. Наприклад так, що населення нашої держави було байдуже до вірувань і не переймалося проблемою, кому поклонятися — Перунові чи Ісусові Христу та Святій Трійці. Або що головний ініціатор хрещення, князь Володимир Святославович, установив терор, і вчорашні погани-язичники зі страху, а не за велінням совісті прийняли Христову віру. Або що таємні християнські громади ще до 988 року так ґрунтовно підірвали поганську міфо-ідеологію, що сам акт хрещення киян у Дніпрі та Почайні був тільки завершенням усієї попередньої таємної роботи християн [15]. Проте духовність людини є таємницею й не завжди пояснюється логічно. Мало хто з учених брав (і бере досі) до уваги дію Святого Духа, бо для багатьох людей це є просто абстракція, а не реальна й постійно присутня у світі сила. Тому вони й намагаються соціальними причинами пояснити духовні акти прийняття християнської релігії тим чи іншим народом чи й навіть окремою особою. Археологія та деякі писемні джерела підтверджують, що праукраїнські племена на сучасній території України не ставилися байдуже до питань віри, хай навіть і поганської. Народна творчість у всіх її виявах, побутова культура й обряди свідчать, що праукраїнська людність була духовною — на основі, звичайно, поширеної тоді «натуральної», тобто багатобожної релігії.

Видатний український письменник та богослов, який здобув вищу богословську освіту в Київській Духовній Академії, Іван Нечуй-Левицький досить образно й не без позитивного розуміння пояснював корінь «натуральності» вірувань праукраїнців: «Ціль давньої української віри, як і в інших народів, була практична, а в основі давнього українського поганства був людський егоїзм. Давній український народ славив світлі небесні сили, годив темним силам, щоб пригорнути до себе ласку неба, щоб присилувати всі сили служити його практичним цілям. Люди молились небу, щоб загарбати собі небо, дощ, тепло, росу, погоду, щоб прогнати од себе холод, хмари, негоду. Давнім українцям, як бачимо з обрядових пісень, хотілося прихилити до себе ласку небесних сил, щоб мати густо кіп на полі, багато роїв у пасіці, багато ягнят, телят, лошат, щоб мороз не поморозив жита, пшениці і всякої пашниці, щоб у садку родило дерево, а в дворі плодилася птиця. Ціль давнього українського поганства була така практична, як і в індусів, і в греків, і в інших народів, котрі в молитвах до своїх богів просили собі всякого добра» [16].

Практицизм та егоїзм «натуральної» релігії не виключав певних духовних настроїв, що шліфували психологію людини до прийняття християнства. Але той же практицизм уберіг давній український народ од фанатизму, який є і не Божий, і не людський у кожній релігії. Не було у наших пращурів тієї сповеляючої відданості догмі, яка готова до знищення всього супротивного їй. Душевна м'якість і певна толерантність, вироблені у психології людей віками, стали непоганою основою для сприйняття науки Христа, в якій духовність і людинолюбство чудово згармонізовані. Отож, хоч хрещення 988 року — то велика революція як у духовному, так і в суспільному житті Русі-України, однак це була загалом тиха, безкровна революція.

Дослідники поганства праукраїнців не висловлюються проти нього надто різко. Це тому, що воно не виявило християнству такого брутального спротиву, як, скажімо, грецьке й римське поганство в перших трьох століттях нашої ери, коли послідовників віри у Христа віддавали на розтерзання хижим звірам або прилюдно катували. І ще тому, що праукраїнське поганство підготувало й виробило такі форми культури, які з певними коректнвами годилися й для нової християнської ідеї. Ця надзвичайно цікава проблема ще не вивчена сповна: мирне, невойовниче зіткнення двох дуже різних концепцій духовної культури на основі узвичаєних та улюблених форм народної творчості. Глибокий аналіз цього перехідного періоду в українській культурі — від поганства до християнства — дав відомий учений і богослов Іван Огієнко (митрополит Іларіон). У своїй історико-релігійній монографії на цю тему він писав: «Українське дохристиянське («поганське») вірування, довгі віки досить помітно хитане, на кінець X віку легко поєдналося з Православ'ям і стало виразно уступати йому. І наша Українська Церква стала закорінюватися й міцніти, хоч була принесена з іншого ґрунту. У самій Візантії справа була інша: Церква там зростала від свого початку, ширилася з бігом віків, мала свою вікову безперервну історію й переживала належно свої життєві реальні стосунки з поганством. Не те було в Україні: до певної міри на нашій землі вона була новиною, яка вже далеко відійшла від старого поганства» [17].

Проте свого часу, майже за сім століть до хрещення Русі-України, Візантія також вирішувала аналогічну проблему: єднання усталених форм поганської культури Середземномор'я з християнською релігією. Явища у Візантії на терені християнської культури після легалізації християнства імператором Константином І розвивалися за тим самим «сценарієм», що й у Русі-Україні по запровадженню християнства князем Володимиром Великим: нове мистецтво, засноване на вірі в одного Бога, який став людиною (і, отже, узаконив можливість бути зображеним за допомогою мистецьких засобів), використало багато рис мистецтва попередньої доби. У Візантії мистецтво попередньої доби складалося з двох частин: мистецтва античних Греції та Риму й народного мистецтва християнського Сходу. Важко уявити процес формування візантійської іконографії без взаємного впливу цих двох складників. Яка частина впливала більше, а яка менше — то інше питання, навколо котрого, до речі, давно тривають суперечки візантологів. Одні з них схильні бачити у візантійському мистецтві продовження античних традицій, лише з невеликими модифікаціями. Інші ж бачать у своєрідній іконографії та стилістиці візантійських мистців результат впливу мистецтва племен і народів, які населяли азійську частину Візантії: персів, арабів, вірмен тощо. Проте жодний дослідник раннього візантійського мистецтва (IV—VI ст.) не заперечує сполучення в певних пропорціях античних і східних рис.

Цілком очевидно, що йдеться не про механічне їх поєднання, а про синтез. Давніші складники, розплившись у новому мистецтві, розпізнавалися за внутрішньою природою, а не за формальними ознаками. Тому неправомірно ставити знак рівності між візантійським мистецтвом і сумою античних та народних східнохристиянських традицій. «Було б великою помилкою стирати кордони між народним східнохристиянським та візантійським мистецтвом. Вони існували паралельно. Постійно взаємно впливаючи, борючись одне з одним і пожинаючи то перемоги, то поразки, вони все ж не зливалися докупи... Об'єднуючи увесь християнський Схід після V століття під однією назвою «Візантія», ми робимо принципову помилку, недооцінюючи ті величезні творчі можливості, які ховалися в народних пластах численних національних культур християнського Сходу. З другого боку, розчиняючи Візантію в понятті «християнський Схід», ми не віддаємо належного своєрідності тієї культури, яка склалася на берегах Босфору. Пов'язане зі східнохристиянським мистецтвом спільністю релігійного світогляду, внаслідок чого його мистецька мова була зрозуміла й простому віруючому, візантійське мистецтво виникло в зовсім іншому соціальному середовищі. Воно було продуктом великого міста, придворного суспільства, централізованої державної церкви. Залізна хода його експансії часто нищівно руйнувала паростки національних культур, нівелюючи й розчиняючи в єдиному столичному стилі численну розмаїтість їхніх виявів. Оскільки в основі візантійського мистецтва покладена неповторно індивідуальна соціологічна підвалина, остільки воно вимагає чіткого виділення із загального комплексу суміжних із ним мистецтв християнського Сходу» [18].

Зрозуміло, правдою є те, що історія повторюється. Бо таку ж саму схему становлення християнського мистецтва спостерігаємо і в Україні. Підкреслимо слово «схему», бо зміст та характер подій був іншим — з різницею в кілька століть, з іншими соціальними умовами й національним складом населення. Крім того, у Візантію IV—VI століть ніхто не приніс іззовні готових зразків мистецтва — воно творилося на місці з тих складників, на яких ми щойно зупинялися. Київ же дістав готові, завершені зразки мистецтва з усіма його особливостями, аж до дрібних деталей способу й техніки виготовлення того чи іншого мистецького твору. Ці зразки дала Києву та ж Візантія, котра потратила на їхнє «мистецьке шліфування» не більше і не менше як сім віків тяжкої боротьби, включаючи й криваву — за доби іконоборства 726—842 років. З урахуванням усіх цих відмінностей, у всьому іншому ми бачимо чимало повторень і збігів.

Наприкінці X — початку XI століття християнство і його культура в Русі-Україні опинилося не у вакуумі, а посеред розвиненого культурного середовища, яке складалося віками. За первісною силою цю культуру цілком можна порівняти з народною культурою Сходу в період становлення візантійського мистецтва. Психологія творчості праукраїнців ґрунтувалася на принципі зображальності, зумовленому сумою факторів — і не в останню чергу географічно-кліматичним [19]. Це легко помітити навіть на прикладі «незображальних» мистецтв — народних пісень, дум, билин, колядок, щедрівок, де так багато словесних або музичних «картин», намальованих уявою анонімних авторів. Схильність народу бачити прекрасне й досконале відіграла свою роль у виборі Руссю-Україною східного обряду богослужіння, який також є вищою мірою зображальним. Не випадково посли князя Володимира Святославовича, яким доручено було вибрати віру, зупинили свій вибір на «грецькій вірі», тобто на Православ'ї, завдяки особливій красі обряду. Літописець Нестор так описав цей момент у «Повісті минулих літ»: «І прийшли ми тоді в Греки. І повели нас [туди], де ото вони служать Богові своєму, і не знали ми, чи ми на небі були, чи на землі. Бо нема на землі такого видовища або краси такої,— не вміємо ми й сказати [про се]. Тільки те ми відаємо, що напевне Бог [їхній] перебуває з людьми і служба їх єсть краща, ніж в усіх землях. Ми навіть не можемо забути краси тієї, бо всяк чоловік, якщо спершу спробує солодкого, потім же не може гіркого взяти. Так і ми не будемо тут [поганами] жити». Сказали ж і бояри: «Якби лихий був закон грецький, то не прийняла б хрещення баба твоя Ольга, що була мудрішою за всіх людей» [20].

За православним обрядом стоїть складна символіка, яка віддзеркалює істотні концепції християнського віровчення. Але помилково було б думати, що захоплення київських послів православним візантійським обрядом — це щось на зразок екзальтованих вражень варварів чи дикунів, які побачили фрагмент культури розвиненого світу. Посли обґрунтовують залежність краси обряду від правильності й досконалості «закону грецького», тобто християнського віровчення. Це був свідомий вибір саме тими високоосвіченими та цивілізованими представниками народу, котрі завдяки своєму чудовому естетичному смакові могли без сторонніх нав'язувань і спонукань вибрати найкраще. Отже, дохристиянська Русь-Україна мала високорозвинену культуру, мистецтво, побут, про що й свідчать літописи, археологічні знахідки, усна народна творчість. «Дохристиянська Русь у галузі матеріальної культури й релігійних (поганських) уявлень, цілковито аналогічних релігійним поглядам античного світу, досягла доволі високого ступеня розвитку, що й дає змогу їй так легко і швидко сприйняти найскладніші концепції християнського віровчення й світогляду та здійснити величезний стрибок у царині самосвідомості» [21]. Наприклад, різьба по дереву й каменю була дуже високо розвинена. Той жаль, який виявили деякі кияни до монументальних скульптур «богів», що стояли на київських горах, а потім були скинені в річку, свідчив також про естетичне відчуття, небажання розлучатися з творами мистецтва, та ще й до того ж прикрашеними золотом і сріблом! Як нагадує цей жаль київських ідолопоклонників, зачарованих красою скульптури Перуна, реакцію ефеських ідолопоклонників апостольської доби, котрі повстали проти християнських проповідей учнів апостола Павла: «Почувши ж *оце*, вони переповнились гнівом, та й стали кричати, говорячи: „Артеміда ефеська велика!" А коли розпізнали, що юдеянин він, то *злилися* всі в один голос і годин зо дві гукали: „Артеміда ефеська велика!"» (Дії святих апостолів, 19:28, 34).

Отже, є багато паралелей у тому, як завершувалося прощання з поганством і починався перехід до християнства у Греції в початкові його віки та в Русі-Україні на переломі першого й другого тисячоліть нашої ери. До речі, якраз у тих містах Греції, де існували добрі традиції античного мистецтва, створилися після легалізації християнства відомі осередки ікономалювання. Подібна картина повторюється і в Україні: Київ як центр поганської культури стає невдовзі після хрещення 988 року центром християнської культури, своєрідним еталоном будівництва храмів та їх мистецького оздоблення для всієї держави — Київської Русі-України.

Перш ніж винайти і вдосконалити іконографічний канон, майстри Візантії пережили тривалий процес еволюції від символічного й алегоричного християнського мистецтва (зображення Ісуса Христа у вигляді хреста, ягняти, якоря, риби, пастуха, Орфея з лірою тощо) до фігурного [22]; пройшли вогненне випробування іконоборством; наслідування фаюмських епітафіальних портретів; опанували теорію символів світла й кольорів на основі трактату Псевдо-Діонісія Ареопагіта «Корпус Ареопагітикум»; познайомилися з наукою отців Східної Церкви, передусім Івана Дамаскина й Теодора Студита, щодо ролі зображень у храмах взагалі та зображень іконного характеру зокрема [23].

Мистецтво ікони утверджувалося в тяжкій боротьбі двох світоглядів, причому обидва базувалися на тій самій Біблії, лише на різних її частинах. Прихильники світогляду, за яким не можна було ні малювати, ні різьбити для храмів жодних постатей чи інших зображень, зачисляли мистецтво до ідольства, як про це навчає п'ята Мойсеєва книга «Повторення Закону»: «Щоб ви не зіпсулися, і не зробили собі ідола на подобу якогось боввана, зображення самця чи самиці, зображення всякої худобини, що на землі, зображення всякого крилатого птаха, що літає під небом, зображення всякого плазуючого по землі, зображення всякої риби, що в воді під землею, і щоб ти, звівши очі свої до неба, і побачивши сонце, і місяць, і зорі,— усе військо небесне, щоб не був ти зведений і не вклонявся їм, і не служив їм; бо Господь, Бог твій, приділив їх усім народам під усім небом» (Повторення Закону, 4:16—19).

Але ті, що визнавали за іконою не тільки її мистецьке значення, а й богословське підґрунтя, доводили, що Бог утілився в людину, ходив землею; його бачили тисячі людей, тож чи можна підводити під заборону його образ і трактувати цей образ як ідола? Від IV до VIII століття у Візантії постали цілі філософські й богословські школи так званих святих отців, які, серед інших питань віри, пильну увагу приділили доцільності й правомірності використання ікон у храмах та вшанування їх. Цим питанням займалися такі авторитетні вчені-богослови Східної Церкви, як Атанасій Александрійський, Кирило Єрусалимський, Василь Великий, Григорій Богослов, Григорій з Низи, Єпифаній Кіпрський, Іван Златоуст (IV ст.), Кирило Александрійський, Теодорит (V ст.), Псевдо-Діонісій Ареопагіт, Леонтій Візантійський (VI ст.), Іван Дамаскин (VIII ст.), Теодор Студит (IX ст.). Поки суперечки точилися на теоретичному рівні, між ученими, у Візантії було відносно спокійно. Але в першій половині VIII століття у справу про ікони почала активно втручатися світська влада, включно з самими візантійськими імператорами. Імператор Лев III Ісавр (717—741 рр.) 726 року розпочав боротьбу з іконами, застосувавши проти їхніх прихильників навіть військо. З особливою жорстокістю переслідував шанувальників ікон його син Константин V Копроним (741—775 рр.). Щоб надати своїм репресіям законності, він велів скликати собор 754 року, котрий прийняв дуже суворі постанови проти ікон і, серед іншого, послання, в якому мовилося: «В ім'я Святої Трійці всі ми оголошуємо, що в християнських церквах всі ікони й картини мають бути знищені як непотрібні і шкідливі; що ніхто відтепер не сміє продукувати образів, бо це вчинок негідний і негативний. Усі ті, що в майбутньому осміляться таке робити і вішати образи в церквах, або навіть переховуватимуть їх вдома,— будуть відсторонені від служби,— якщо то єпископи і священики; відлучатимуться від Церкви,— якщо то будуть миряни та ченці. Усі вони вважатимуться за зрадників, згідно з імператорським знаком, як вороги Бога і вороги догматів святих отців» [24].

Після такого послання, та ще й «в ім'я Святої Трійці», Константин V розв'язав проти Церкви справжній терор, внаслідок якого іконовизнавцям, особливо ченцям, відрізали носи, вуха, язики. Тих, котрі не визнали рішень іконоборського собору 754 року, зашивали в мішки, прив'язували каміння й кидали в море. Монастирі перетворювали на стайні для коней і казарми для вояків. Багатьом вищипували бороди або підпалювали їх. Над ченцями й черницями знущалися в той спосіб, що під загрозою смерті змушували їх одружуватися. Недалеко від Ефеса тридцять вісім ченців засипали в ямі живцем. Загалом іконоборство у Візантії тривало 116 років (726—842) за правління одинадцяти візантійських імператорів та імператриць. До речі, саме імператриці-регентші, Ірина — наприкінці VIII століття й Теодора — у середині IX віку, підтримавши визнавців ікон, значною мірою посприяли припиненню іконоборства та відновленню пошанування ікон у церквах як необхідного й канонічного

атрибута при здійсненні головного Богослужіння — Божественної Літургії.

Кульмінаційними моментами в трагедії іконоборства стали Сьомий Вселенський Собор 787 року в Нікеї й помісний собор 842 року в Константинополі. Якраз 787 року були прийняті постанови всіх єпископів (східних і західних) про те, що разом із зображенням хреста всі ікони, мозаїки, образи на чашах для причастя, на митрах і ризах мають залишитися в церквах, але треба віддавати повагу образові, а не матеріалу, з якого його зроблено. Це останнє застереження Сьомого Вселенського Собору дуже важливе, бо ще до початку іконоборства деякі ревнителі ікон спотворювали саму суть шанування образів, зішкрібаючи з них фарбу під час причастя, обираючи ікони кумами при хрещенні немовлят і чинячи інші незаконні дії, які віддавали фанатизмом. Таке перебільшування пошани до ікон і викликáло часто лють в іконоборців. Тому Сьомий Вселенський Собор зайняв з цього питання тверду позицію щодо духовного поклоніння, заборонивши принижуючий уклін матеріалові.

Після Сьомого Вселенського Собору стався другий спалах іконоборства, зокрема за імператора Лева V Вірменина, але ця боротьба не набула таких диких форм, як під час правління імператорів VIII століття Лева III Ісавра та Константина V Копронима. Остаточну крапку на іконоборстві поставив помісний собор 842 року, який визнав іконоборство єрессю у Вселенській Церкві (бо всі римські папи також гостро засудили іконоборців), оголосив відлучення іконоборців од Церкви (анафему), реабілітував жертв іконоборців і встановив день їхньої пам'яті у великий піст як день торжества православ'я, коли звершується спеціальна служба чину вічної пам'яті про тих, хто загинув за ідею іконовшанування.

І тепер серед християн кількох протестантських віровизнань досить поширена думка, що наявність ікон у православних церквах є ідолослужінням. Як і колись іконоборці VIII та IX століть, сучасні протестанти посилаються на процитоване місце з біблійної книги «Повторення Закону», а також на Другу Божу Заповідь: «Не роби собі різьби і всякої подоби з того, що на небі вгорі, і що на землі долі, і що в воді під землею. Не вклоняйся їм і не служи їм, бо Я — Господь, Бог твій, Бог заздрісний, що карає за провину батьків на синах, на третіх і на четвертих поколіннях тих, хто ненавидить Мене, і що чинить милість тисячам поколінь тих, хто любить Мене, і хто держиться Моїх заповідей» (Книга Вихід, 20:4—6). Але проводячи знак рівності між «різьбою і всякою подобою», про які йдеться в книгах Старого Заповіту, та іконами, що відображають зовсім іншу реальність, християни-протестанти допускають помилку, як допускали її іконоборці у Візантії VIII—IX століть, як її допускають представники юдейської та магометанської релігій. Забувається, що людство епохи Старого Заповіту й людство епохи Нового Заповіту жило в дуже відмінних між собою реаліях.

Між цими епохами минули не тільки віки, а й відбулися події космічного масштабу: Бог став людиною, узяв на Себе всі минулі й майбутні гріхи роду людського і знищив їх своєю смертю, змив їх власною кров'ю. Хіба зір, слух, інші органи відчуття можна було після цього замкнути, а талант творчості закопати в землю, щоб не відобразити цих доленосних вселенських подій у музиці, слові, малярстві для себе й для нащадків, для свідчення про дійсність, правдивість усього, що сталося? Усім можна надуживати, скрізь можна брати через край. Фанатик, який не знає міри, може зробити собі ідола з чого завгодно, у тому числі й з ікони. Бог — не деспот, а безмежні добро і любов. І якщо уважніше вчитатися навіть у найсуворіші Його Заповіді й остороги в книгах Старого Заповіту, легко пересвідчитися, що там людині надається право вибору, право свободи. Друга Божа Заповідь не забороняє займатися різьбою (скульптурою) і подобою (малярством, графікою) як такими: це не логічно, бо ж Сам Бог уклав у людину потребу й уміння творчості. Своєю Заповіддю Господь лише велить не робити з цих творів «богів», ідолів, щоб не вклонятися їм і не служити їм.

І коли хтось із християн Візантії дійшов до того, що зробив з ікон предмети поклонінь і навіть стругав фарби в чаші з причастям, це стало приводом для розв'язання справжньої громадянської війни — іконоборства. Пролилася кров, але принцип пошанування (не поклоніння!) ікон лишився, сама ж ікона продовжувала бути однією з підвалин виховання християн.

Іконоборство VIII—IX століть, як і будь-яке насильство,— це жахіття для християнського життя, покликаного утверджувати мир, лад і любов. Однак подібні катаклізми дечому навчають людей. Після 842 року ікона у Візантії вже зовсім не та, що була до часів іконоборства. Змінилося й ставлення до неї. Виробляються іконографічний і стильовий канони, тобто утверджуються точні правила, засоби й матеріали творення ікони. Подібних канонів не було, здається, для регулювання ікономалярської справи до й під час іконоборства. Богословським і естетичним ґрунтом іконографічного та стильового канонів було вчення отців Східної Церкви, насамперед, теорія символів Псевдо-Діонісія Ареопагіта (VI ст.), проповіді на захист ікон Івана Дамаскина (перша половина VIII ст.) і наука церковного та монастирського життя Теодора Студита (перша половина IX ст.).

Ми вже згадували «Корпус Ареопагітикум» Псевдо-Діонісія Ареопагіта й будемо повертатися до цього філософського трактату ще не раз, тому що в ньому містяться засадничі положення щодо мистецтва ікони, з яких беруть свій початок її джерела взагалі й української ікони зокрема. Трактат розвинув теорію про образ Божої краси, в якій вельми відчувається символізм ранніх віків християнства. Він навчає, як розуміти світло й колір, котрі виходять із неба, щоб підсвідомо розпізнати в них Бога. Діонісій розробив цілу ієрархію образів, через які недосяжний і незбагненний світ неба — надбуття — переходить на землю і стає доступним для людини. Ці образи не можуть бути прямими (через їхню складність, трансцендентність), а тільки опосередкованими й символічними.

Передусім, це образ світла — образ, який дуже часто використовував у своїх притчах Ісус Христос. За Діонісієм, світло має духовне походження, але стає доступним тільки тоді, коли проникає з-за таємничих завіс неба на землю й осяває світ уже як видимий промінь. Це світло перетворює все на землі, надає привабливого вигляду всьому, що такого вигляду раніше не мало. Проте Діонісій не радить обмежуватися земним світлом, яке все непоказне робить прекрасним, закликаючи через нього навчатися розпізнавати вище духовне світло, котре може побачити внутрішнім зором навіть фізично сліпа людина. Учення про фотодосію — давання світла — викладено, звичайно, Діонісієм як релігійним філософом, але воно мало й велике практичне значення для майстрів ікон. Бо майстри старалися найвитонченішими засобами малярства передати ніжне колихання світла на іконах, що нагадувало б своєю таємничістю оте неземне, небесне сяйво, в якому перебувають святі. Тому в іконі Візантії не застосовувалося гри світла і тіні й неможливо визначити джерела світла: воно рівномірно стелиться площинами.

З символікою світла безпосередньо пов'язана в трактаті «Корпус Ареопагітикум» символіка барв. Діо-

нісій вважав барви носіями світла. Проте не всі кольори в його системі мають однакове значення. Найвище він ставив у небесній ієрархії кольорів золотий або жовтий колір. Це зрозуміло, адже образ золота як чогось надчистого дуже часто зустрічається в Біблії. Наділений тонким естетичним відчуттям апостол і євангеліст Іван Богослов саме в кольорі золота бачить у своєму пророчому видінні майбутній безгрішний світ і місто, де житимуть викуплені Божі діти: «Його мур був збудований з яспису, а місто було — щире золото, подібне до чистого скла. А дванадцять брам — то дванадцять перлин, і кожна брама зокрема була з однієї перлини. А вулиці міста — щире золото, прозорі, як скло» (Об'явлення святого Івана Богослова, 21:18, 21). Про золото як міру чистоти промовляли пророки в книгах Старого Заповіту; про нього згадував у своїх повчаннях та притчах Ісус Христос. Ось чому Діонісій уважав золоте сяяння надреальністю небесного походження, а споглядання віруючими золотого кольору тим процесом, що підносить людину над земним простором і часом.

Завдяки тому, що золотаво-жовтий колір символізує середовище небесного царства (а таке царство є кінцевою метою життя християн), йому відводиться особливе місце в малярстві храмів. Золотаве тло ікон і мозаїк, німби навколо голів святих — основне призначення цієї барви, яка свідчить, що зображена особа перебуває на небі. А її золотавий одяг, деталі й золоті атрибути (чаші, свічники, лампади) натякають на те, що це є чиста, свята людина. Золотий колір став дуже популярним у візантійській церковній мозаїці. Хоч мозаїка відома з античних часів, проте ніколи раніше в ній не надавалося такого великого значення полискові золотих кубиків смальти, як у храмовому мистецтві. Навіть світло маленької лампади чи свічки, віддзеркалюючися від викладених під різними кутами кубиків мозаїчної смальти, створює особливу атмосферу таємничого полиску, легкого руху, присутності Святого Духа. А вже яскравий прямий промінь на золотій мозаїці наповнює храм урочистим сяйвом. Візантійські майстри помітили: якщо викласти золотою мозаїкою ввігнуту поверхню купола чи конхи (напівсферичної поверхні апсиди), то відбите золоте сяйво фокусується в одному місці, і тоді перед образом завжди присутнє тремтливе сяйво, незалежно від того, звідки та з якого джерела падає на мозаїку світло (від свічок, лампад чи з вікон), у якому місці церкви перебуває віруючий.

Інші барви теж мають символічне значення, бо всі вони є світлоносіями: ідучи слідом за золотим, становлять чітку колористичну лексику ікони. Чим ближче барви до золотого, тим вагоміша їхня роль в іконі й тим місткішим є символ. Білий колір означає Преображення Господнє, неземне сяйво на горі Фавор, у якому перебував Христос із пророками Іллею та Мойсеєм; це колір усякого преображення, перетворення, з'явлення небесного на землі. Тому білий колір використовується не лише в іконі Преображення, а й Різдва Христового, З'явлення ангелів тощо. Синій колір несе в собі символіку небесної тверді, як вона сприймається із землі; коли треба зобразити небо, майстер ікони найчастіше використовує насичений синій колір — так звану умбру. Блакитний і зелений кольори в іконі, мозаїці чи фресці відтворюють усе земне, однак не в негативному, а швидше в позитивному значенні. Давні люди не літали в космос, але, очевидно, інтуїтивно здогадувалися, що з космосу наша планета виглядає блакитною. А килими ланів, лук і лісів дали їй зелену барву, котра радує око навіть тих, хто байдужий до краси.

Особлива роль у хроматичній лексиці ікони й усього християнського мистецтва належить пурпуровому кольорові, що являє собою сполучення червоного з синім, блакитним або фіолетовим, залежно від того відтінку пурпуру, якого мистець хоче досягти. Пурпур — символ царів. Ми вже згадували, що хітон (довга сорочка без рукавів) на Христі був пурпурового кольору як символ Його царського, божественного походження, а гіматій (верхній одяг із прямокутної тканини, котрий одягався поверх хітона) мав блакитний колір, бо Христос став земною людиною; кольори ж одягу Богородиці мали зворотне значення: хітон — блакитний чи зелений, а мафорій (жіночий верхній одяг) — пурпуровий. Проте цей колір використовувався на іконах не тільки при зображеннях основних осіб християнства — Христа й Діви Марії. Ми бачимо його на святих, на тих особах, які виконали Божу волю й охрестили цілі народи та країни, наприклад, на візантійському імператорові Константині й великому князеві київському Володимирі. У всіх цих випадках пурпуровий колір чи близькі до нього темно-червоний, брунатний (суміш червоного з коричневим) означали царське походження та вияв особливої ласки Божої до цих осіб.

Червоний колір мав два протилежних значення. З одного боку, це колір божественної енергії, життєдайної сили й перемоги. У такому значенні він застосовувався в образах святих вояків, наприклад, Юрія Змієборця, Теодора Стратілата, Івана Воїна, Дмитра Солунського та інших. З другого боку, в червоних строях зображалися ті святі мученики (чоловіки й жінки), які пролили свою кров за вірність Христові. Втім, і самого Ісуса Христа багато майстрів змальовували в червоному (багровому), а не в пурпуровому хітоні, підкреслюючи щиру правдивість його втілення й пролиття крові заради порятунку роду людського.

Чорний колір дуже обмежено використовувався в іконі, бо це єдиний колір у хроматичній лексиці християнського мистецтва з негативним значенням. Це знак скорботи, символ пекла, колір посланців сатани. Його застосовували в іконах із зображенням Страшного Суду [25].

У своїй теорії світла і барв Діонісій надавав великого значення рискам на випуклих чи ввігнутих ділянках облич (ликів) святих. Неправильно вважати, що ці риски-пробіли застосовувалися для того, щоб бодай намітити осяжність форми щоки, підборіддя, чола чи вилиць. Ні, візантійська ікона була плоска, як тінь, котра падає на рівну поверхню. Пробіли, як їх трактує Діонісій у «Корпусі Арепагітикумі», становили частину його вчення про світлоносність кольорів. Лик святого, на який накладено пробіли у визначених місцях, наче сам випромінює світло. Проте надалі, як ми помітимо, деякі позавізантійські школи ікони, що не прийняли площинності, використовували риски-пробіли, окрім світлоносності, ще й для означення третього виміру — глибини. До таких шкіл належить і українська.

Теорія Діонісія майже не вплинула на практичне ікономалювання його доби, тобто VI століття. Вона була детально вивчена й гідно оцінена набагато пізніше, уже в післяіконоборську добу, коли склався новий іконографічний канон та увійшли в ужиток ермінії з їхніми конкретними настановами щодо всіх процесів створення ікон, а сама ікона існувала як регламентоване мистецтво. Через посередництво Візантії «Корпус Ареопагітикум» став одним з основних джерел українського ікономалювання після хрещення Русі-України 988 року. Проте, на відміну від візантійців, наші майстри ніколи не розглядали цього документа як догму. Зберігши основи Діонісієвого вчення про духовність фотодосії, майстри ікон в Україні на практиці внесли багато змін і доповнень, створивши тим самим український національний варіант космополітичного за своєю природою мистецтва ікони.

Іншими важливими джерелами української ікони були вчення східних отців про богословську суть ікони. Ці вчення стали відомі в Україні через посередництво Візантії, а також Криму (Тавриди) й Болгарії, де християнство утвердилося раніше, ніж в Україні. Справу роз'яснення українцям докорінної відмінності ікон від образів міфічного багатобожжя, яке було у нас поширене до 988 року, взяли на себе спочатку приїжджі візантійці. Проте вже за часів першого митрополита-українця на київській кафедрі Іларіона (середина XI ст.) спостерігаємо глибоке розуміння віруючими людьми особливої ролі ікони, її відмінності від світського образотворчого мистецтва, зв'язку з євангельським ученням про Боговтілення та з відправою Божественної Літургії східного обряду.

Величезна увага, яка приділялася в перше століття християнства в Русі-Україні вченню отців Східної Церкви, не оминула, безперечно, такої постаті, як Іван Дамаскин. На самому початку боротьби з іконами у Візантії, за імператора Лева III Ісавра, Іван Дамаскин став в опозицію до влади й у низці своїх чудових за доказовістю й ораторськими засобами проповідей (726—730 рр.) дав пояснення й ікон, яке стало класичним у світовій іконології. Записані ним самим і згодом неодноразово переписувані, ці проповіді об'єднані в один збірник «Проти тих, хто відкидає святі ікони» [26]. Сирієць за походженням, родом із Дамаска, Іван, як і його батько Сергій, спочатку був великим логофетом (податковим інспектором) при дворі халіфа. Потім, присвятивши себе служінню Богові, він більшу частину свого життя (якраз у розпал іконоборства у Візантії), усамітившись у монастирі святого Сави, писав там свої твори та вирікав богословські словаказання.

Думки Івана Дамаскина про ікони мають полемічний характер: він увесь час сперечається з іконоборцями, доводить хибність їхньої позиції щодо ікон, нерозуміння ними подвійної природи Бога — як Бога і як людини. Він доводить, що хоч Бог не має образу в реальній дійсності, але Він сам з'явився у світі в другій особі Святої Трійці — Сина Божого Ісуса Христа. «У давнину Бог, який не має тіла й вигляду, ніколи не був предметом зображення,— наголошував Іван Дамаскин,— а тепер, коли Бог з'явився в тілі й жив серед людей, ми зображаємо баченого Бога» [27]. Дамаскин прирівнює опис життя Ісуса Христа за допомогою слова до змалювання Його за допомогою фарб і пензля; бо що для письменних людей є книга, те саме для неписьменних є зображення; і що для слуху є слово, те саме для зору є ікона. За влучним висловом Дамаскина, ікони — то книги для неписьменних, бо ікони заміняють їм і усне, і написане слово. Намальоване таке ж законне, як і написане, бо в обох випадках через тілесне споглядання людина підноситься до висот духовного.

Дамаскин детально зупиняється на аргументах противників ікон, котрі посилалися на відому заборону в книгах Старого Заповіту «Вихід» і «Повторення Закону» робити «всяку подобу». Ця заборона, за Дамаскиним, була виховним заходом, щоб відучити юдеїв від ідолопоклоніння. Тепер же виховання закінчилося і в царстві благодаті не весь закон має силу, бо змінилися й обставини: безтілесний Бог став людиною, і всі його побачили. Не тільки ті нечисленні, що бачили його на землі, а й наступні покоління хочуть і мають право споглядати його риси. Вони досягають цього через іконний образ. Бог став доступним для зображення тільки через утілення. І образ того, хто втілився, є образом самого Бога, а не лише простим зображенням обличчя, постаті. «Подібно до того, як приєднане до вогню саме стає вогнем — не за своєю природою, але за єдністю з полум'ям, так само й тіло втіленого Сина Божого» [28]. Дамаскин звертає увагу й на те, що люди Старого Заповіту також не обмежувалися абстрактним розумінням Бога, а надавали йому певного символічного, пророчого образу у вигляді скинії, ковчегу заповіту з херувимами, неопалимого куща (купини) тощо. Але з настанням часу Нового Заповіту Бог «народив свій живий і природний образ, невіддільне накреслення своєї вічності» [29]. Закінчилася епоха символів; людство дозріло до сприйняття втіленого Бога, образ якого відкрився в знайомих людських рисах.

Апологетика ікони доповнюється у Дамаскина доказами про бажаність і необхідність її шанувати. Виходячи з ідеї Боговтілення, філософ розвиває думку про визначну роль ікони як зображальної Євангелії, як нагадування про реальність Бога. Сам собою мимоволі виникає висновок, що ікона не тільки потрібна, а й необхідна в храмі. Випереджаючи майже на 60 років постанови Сьомого Вселенського Собору про те, що треба віддавати шану образові, а не кланятися матеріалові [30], Дамаскин твердив: «Не речовині кланяюсь, а Творцеві речовини, який став речовиною (тобто фізичною людиною.— *Д. С.*) заради мене й виявив благу волю жити в речовині та здійснив через речовину мій порятунок; і не перестану шанувати речовину, через яку здійснено моє спасіння» [31]. Отже, і будь-які інші речові докази — хрест, гріб Господній, Голгофа, плащаниця — все гідне пошанування й доброї пам'яті нащадків, бо й через них відбувався процес порятунку людей. Дамаскин взагалі відкидав думку, що до всього матеріального треба ставитися зі зневагою.

У Старому Заповіті про людську природу справді мовиться з осудом, смерть вважалася карою, тіло померлого — нечистим. «Ми істотно освятилися з того часу, як Бог Слово став тілом і міцно з'єднався з нашою природою,— визнає Дамаскин.— Тому смерть святих не оплакуємо, а святкуємо» [32]. Він вважав святих Божими синами і нащадками Христа, гідними наслідування й пошанування. Це раби, друзі та спадкоємці Христа — раби за природою, друзі за обранням, спадкоємці — за благодаттю.

Так Дамаскин доводить необхідність мати в храмах, поряд з іконами Христа й Богородиці, також ікони святих. Але він розглядає різні види шанування ікон. Щодо Бога, то це шанування повинно мати форму служіння: як раба Божого, від любові й захоплення, як подяка за ласку. Усьому іншому в іконі треба поклонятися тільки заради Господа. Це пророки, апостоли, євангелісти, численні святі. Треба шанувати зображення всього, що пов'язане зі справою спасіння: гору Синай, Назарет, Вифлеємські ясла, гріб Господній, сад Гетсиманський тощо, бо все це, на думку Дамаскина,— вмістилище Божих дій. Дуже важливим є висновок мислителя про те, що в розглянутому контексті шанування ікон необхідно й один до одного ставитися з повагою, бо всі люди створені подібними до Бога. Аргументація Дамаскина орієнтується на одне джерело — на Євангелію. Його обґрунтування ікон і пошанування їх мало виключно христологічний характер. Тому розвинене ним учення про ікони лягло в основу постанов Сьомого Вселенського Собору. Ці аргументи було важко спростувати навіть найсуворішим критикам ікон і тоді, і тепер. Українські богослови завжди високо цінували думки Івана Дамаскина, а переписувачі книг у монастирях не лишали поза своєю увагою творів цього видатного філософа. Те саме робили й друкарі, коли в Україні (XVI ст.) почало розвиватися друкарство.

Українські літописці, проповідники, автори житійних оповідань і мандрівники-письменники рідко оминали тему ікон, завжди захищаючи їх і ніколи не

заперечуючи їхньої важливості. Літопис «Повість минулих літ» і «Патерик, або Отечник Печерський» (чи так званий «Києво-Печерський патерик») — ранні твори української християнської прози, де з великим пієтетом мовиться про духовне, літургійне й мистецьке значення ікон. Хоч у цих пам'ятках нема прямих посилань на вчення Івана Дамаскина, обізнаність авторів із його концепцією цілком очевидна. У наступні віки українські богослови іноді й критикували ікономалярів, але — за порушення традиції, невисокий мистецький рівень чи за спроби додавати до ікони надмір елементів світського малярства. Зокрема, такі нарікання мали місце в розпал полеміки в Україні з приводу рішень Берестейського унійного собору 1596 року. Автор книжки «Про єдину правдиву православну віру» (1619 р.) остерігав майстрів, щоб вони не захоплювалися уподібненням ликів Ісуса Христа, Богородиці і святих до облич звичайних людей [33].

Письменник другої половини XVII століття Антоній Радивилівський у творі «Вінець Христа» писав про ікони цілком у дусі Івана Дамаскина: «На те, що образи в церкві святій потрібні й гідні честі, є такі причини. Перша — для нагадування, що образи приводять нам на пам'ять самих святих, яких зображають. Друга — для спонукання побожності, бо від споглядання образів святих зростає в нас побожність. Третя — для навчання, бо зі споглядання образів святих неписьменні люди матимуть науку, як жити, ніби з книг деяких. Четверта — для наслідування, бо, приглядаючись до образів святих, нахиляємо серце до наслідування добрих справ; кожний із святих, в образі своєму на матерії намальований, ніби промовляє до нас: будьте мені ревнителями, як я — Христові» [34].

Твори далеко не всіх християнських мислителів Сходу стали відомими українським богословам і майстрам ікон у перший період після прийняття Києвом християнства. Теорії про прекрасне були досить популярні серед філософів як Візантії, так і Риму. Християнські Схід і Захід одночасно боролися проти мистецтва античного світу й використовували його вікові набутки для творення нового мистецтва. Це типова естетична антиномія, яка, хоч і спричиняла тривалі суперечки, але й лишалася великим рушієм розвитку мистецтва. У Русі-Україні з її ще не вельми міцними паростками нової релігії опанувати цей величезний суперечливий масив учень не було можливим. Тому вибиралося тільки суттєве, що відповідало практичним завданням розбудови Церкви й суспільного релігійного життя. До цього суттєвого належало вчення видатного візантійського філософа Теодора Студита (759—826 рр.), ім'я котрого стало вельми популярним у Русі-Україні вже в першій половині XI століття у зв'язку з прийняттям Києво-Печерським монастирем Студитського статуту, авторство якого приписують Теодорові Студиту. У плані розвитку іконології Теодор Студит виявився гідним продовжувачем справи Івана Дамаскина [35]. Якщо Дамаскин захищав ікони на початку іконоборства і його завданням було довести узгодженість ікономалювання й іконошанування з Євангелією, то Студит виступив тоді, коли іконоборство йшло на спад, і був свідком реабілітації ікон на Сьомому Вселенському Соборі 787 року.

Що нового вніс Студит у вчення про ікони, порівняно з Дамаскиним? Якщо для Дамаскина аргументом на користь ікони було Боговтілення, то для Студита — містичний зв'язок зображення на іконі з живою людиною. Теодор Студит уважав процес творення ікони глибоко духовним; не так логічним, як містичним актом, у котрому задіяне внутрішнє споглядання образу й душевна фантазія. Він осуджував іконоборців за їхнє спрощене й примітивне тлумачення ікони як ідола, без спроб осягнути богословську суть зорового образу, що є набагато сильнішим за слуховий чи будь-який інший. Слово «фантазія» у Студита означає не вільний політ уяви, не мрію, а глибинну духовну здатність до чуттєвого сприйняття. Фантазія в роботі майстра ікони впливає на його думку, настрій, майстерність. Він творить за спонукою, якої сам не може пояснити, тому його образ не схожий на конкретну людину, а є іпостассю, тобто першообразом, котрий випромінює божественну енергію. У міркуваннях Теодора Студита пробивається думка, що митець — це інструмент у руках Божих; він не творить своє, а просто виконує волю справжнього автора ікони — Бога-Творця. Звідси походить цілковита анонімність візантійських ікон, заборона митцям визнавати своє авторство й підписувати ікони. Учення Студита оповило ікону й сам процес ікономалювання серпанком таємничості та містики. У цілковитій згоді з візантійським антиномічним мисленням, особа майстра ікони дуже високо цінувалася, хоча водночас це був раб, маріонетка, виконавець вищої волі. Навіть власний талант не належав йому: він не міг використати цей дар для свого престижу, поліпшення особистого становища в суспільстві, для інших земних благ. Теодор Студит є ключовою постаттю не тільки у виробленні канону ікономалювання після Сьомого Вселенського Собору, а й у догматизації візантійської ікони як єдиного та незмінного взірця на всі віки і для всіх народів. Якщо канон давав дисципліну й правила творчості, то догмат сковував цю творчість. І в цьому теж проглядається візантійський антиномізм.

Містична теорія ікони Теодора Студита була одним із джерел української ікони й довгий час живила уяву, надихала наших майстрів творити духовну ікону на нових естетичних засадах, які не завжди були пов'язані з візантійською іконографією, а ще менше — з візантійським антиномізмом.

Не практика, а теорія поклала край ілюстративно-символічній іконографії у Візантії. Учення східних отців та іконоборство спричинили докорінний перегляд усієї системи творення ікони — від вироблення загальної концепції до регламентації найменших деталей техніки малювання.

У IX—X століттях ікона набула у Візантії, образно кажучи, законного статусу. Було ретельно відібрано осіб, яких належало малювати на іконах. Формується особливий метод творчості — за зразками. Зразки підготовляли майстри найвищої кваліфікації; потім їх розглядали й обговорювали єпископи, а після їхнього схвалення затверджували патріарх та імператор. З такою ж ґрунтовністю було визначено головні свята церковного року, які належало зображати на іконах. Зразки всіх затверджених ікон зшивали в одну книгу — у вигляді альбому-додатка до тексту ерміній. Зображення виконувалися контурним рисунком із зазначенням, що та як, якою фарбою слід забарвлювати. Це були готові проекти композицій різних церковних сюжетів, окремих постатей, ликів святих, складок одягу тощо [36].

До нас не дійшли певні свідчення, як саме розташовували ікони в інтер'єрах візантійських храмів. Можливо, їх розвішували на стінах і стовпах у певному порядку, прикріплювали над арками чи підвішували під ними. Розвиненого багатоярусного іконостаса візантійське храмове мистецтво довго не знало, але припускаємо, що в період хрещення Русі-України вже було сформовано передвівтарну перегородку на солеї (тобто на підвищенні перед вівтарем і престолом), і ця перегородка робилася з ряду ікон (так званого тябла), з якого згодом виник основний ярус іконостаса — ярус намісних ікон.

Візантійські майстри під керівництвом досвідчених богословів опрацювали дуже своєрідні мистецькі засоби, щоб за їх допомогою якомога більше віддалити ікону від світського малярства. Хоча кожна ікона мала відображати реальні історичні особи й події, згідно з основною ідеєю ікон щодо Боговтілення, але це відображення не могло бути реалістичним, узятим із довкілля, з природи. Метод реальності, постульований Іваном Дамаскиним, належало якось узгоджувати з методом «фантазії», містичності Теодора Студита. Все мало бути у формах природи, до яких звикло людське око, але не взято, не скопійовано з природи. Деформація — ось що лежить в основі візантійської стилізації. Це насамперед стосувалося постаті, яка скрізь і завжди була та є основним зображенням в іконі, її антропологічною домінантою. Були опрацьовані кілька характерних поз і жестів Христа, Марії, святих. І найкраща поза — поза непорушного стояння чи сидіння з обов'язковим прямим, фасним зображенням лику й зустрічним виразним поглядом очей прямо на людину. Допускався легкий поворот постаті вбік, але профільні зображення святих виключалися.

Для найвизначніших персонажів християнського мистецтва — Христа і його матері Марії — було опрацьовано й затверджено кілька сюжетних і композиційних варіантів зображень, виходити за межі яких заборонялося. Для особи Христа — це Ісус як ієрей, що благословляє людей (для намісного ярусу ікон); Ісус, котрий вислуховує молитви Марії та Івана Хрестителя за рід людський (ікона Моління, або Дейзис); Ісус як майбутній суддя світу (Пантократор); крім того, ікони, що ілюструють певні євангельські події, де головною дійовою особою виступає Ісус Христос (Різдво, Стрітення, Воскресіння, Преображення тощо).

Для зображення Марії візантійці створили також багато варіантів, через які розкривається її надзвичайна любов до Ісуса як свого Сина і як до Бога. Це сидяча Одигітрія (Провідниця) і Елеуса, або Богородиця Ніжності (та, що молиться, і та, що милується); Гра й Галактотрофуса (Ісус грається на руках Марії; Марія годує маленького Ісуса груддю); Оранта, або Заступниця (Марія з піднесеними руками молиться за помилування людей); Панагія, або Знамення (Марія стоїть, на її грудях у колі зображено маленького Ісуса); Покрова (образ, започаткований в іконамалюванні у X ст.: Марія на піднятих руках тримає свій омофор, тобто пояс, для захисту віруючих людей од усякої ворожої напасті), а також ілюстративні сюжети за змістом Євангелій і з життя Марії (її Різдво, Успіння, Вознесіння на небо, Зустріч з Єлизаветою, Благовіщення їй від Бога про чудесне народження Сина через архангела Гавриїла тощо).

У Візантії довго велися суперечки про зовнішність Ісуса, Марії й усіх святих, котрих належало змальовувати на іконах. Святе Письмо не містить свідчень про зовнішність цих персонажів. А в церковному переданні побутували два взаємовиключаючі погляди: перший ґрунтувався на тому, що Ісус Христос був вельми вродливий, другий же — що він не мав особливих рис, які можна було б вважати привабливими [37]. Ієрархи визнали за доцільне рекомендувати майстрам ікон дотримуватися другого погляду й не малювати ні Христа, ні Марії, ні святих вродливими, щоб уберегти віруючих від спокуси полюбити фізичну вроду й не збудити будь-якої позадуховної, тілесної пристрасті. Адже лише духовна любов та глибока відданість на основі віри має панувати в душах християнських.

Ось чому не тільки сучасній людині, а й громадянам Візантії IX—X століть зовнішність іконних персонажів здавалася, очевидно, дивною, поки вони до неї не звикли. Своїми ликами святі не були схожі на тих, що малювалися в доіконоборську епоху; вони також помітно відрізнялися від зовнішнього вигляду людей у країнах східного Середземномор'я, де відбувалися основні події, описані в книгах Старого й Нового Заповітів. І саме ця несхожість була метою творців нової іконографії. Коричневатий, темно-вохристий колір шкіри, малі вуста, широкі вилиці, худорляві щоки й особливо довгі тонкі носи та величезні очі (тужливі, сумні, замріяні, але ніколи не веселі) — за допомогою цих засобів, форм і деталей творилася типова зовнішність святого на візантійській іконі: немовби якогось пришельця з інших світів. Іконні лики позбавлялися всякої фізичної краси. Зате численні деформації посилювали духовну красу, напружений психологізм і вражаючу впливовість образу на зір глядача. Усі засоби, що застосовувалися в іконі, були спрямовані на досягнення «неподібної подібності» (знаменне своєю парадоксальністю словосполучення, яке могло виникнути лише в антиномічній свідомості візантійця) і максимального психологічного увиразнення образу.

Тільки довго й уважно споглядаючи візантійську ікону, можна зрозуміти, що мав на увазі Теодор Студит під словом «фантазія». Це дійсно інший світ, в якому все земне подано в дивовижному світлі й у перетворених формах. Вражає те, що це не абстрактне мистецтво, навпаки — дуже конкретне, але конкретність ця піднесена до рівня родового поняття, від якого походять інші численні конкретні форми. А втім жодна з них не наближається до природи й не уподібнюється їй. Світ неживої природи — гори, будинки, предмети в середині жител — зображалися не тому, що вони гарні, а як певні натяки на місце дії або як символи: гори у вигляді лещадок (своєрідно геометризованих скель, схожих на лижви), архітектура у вигляді театральних лаштунків, ріка — це тільки звивиста стрічка. Проте, при всій умовності й наче б інфантильності цих зображень, вони ретельно обмірковані, кожне — зі своїм значенням, а також виконані з високим декоративним чуттям.

Вельми своєрідно підходили візантійські майстри до відображення в іконі простору. Він був двомірний, тобто мав лише висоту й ширину. Для такого містичного мистецтва, як ікона, це дуже зручне трактування простору: зображення подібне до тіні, до плоскої проекції потойбічного світу у світ, де ми всі перебуваємо [38]. І все ж, третій вимір в іконі є, але він не побудований за правилами просторової перспективи, а ілюзорний. Золоте тло ікони, золотий німб навколо голови святого — це і є глибокий простір ікони, причому простір безмежний, космічний. Адже золотий колір, згідно з хроматичною символікою Псевдо-Діонісія Ареопагіта, означає досконале й безбережне Боже царство, де живуть святі. Ікона — немов вікно до цього царства. Дуже багато персональних зображень на іконах, наприклад, крилаті ангели, змальовані лише як голови на золотих поверхнях. Це означає, що тіла їхні сховані за завісою в невидимому для нас просторі неба, а нам дано побачити тільки їхні обличчя та крила [39].

До числа «фантазій» майстрів ікон слід віднести й зворотну перспективу, а якщо сказати точніше — обернений простір. Ми вже згадували про це, однак тут розглядаємо цей засіб у контексті продуманої візантійцями системи деформацій в іконі. Є різні тлумачення оберненого простору, коли ближні предмети менші, ніж дальні, хоч людське око все сприймає навпаки. Одначе найближча до правди та інтерпретація цього явища, яка ґрунтується на символічному значенні всього, що є в іконі. Ікона — це містична проекція неба на землі. Отже, не тільки ми бачимо

ікону, але й небо крізь «отвір» ікони бачить нас — і якраз цей погляд «звідти» й фіксувала візантійська ікона. Проте не всі ікони Візантії виконані за принципом оберненого простору. Цей простір характерний, головним чином, для багатоперсонажних, багатоподійових ікон, де є або де розуміється Божа присутність, наприклад, у Богородичному Успінні, Хрещенні в Йордані, Страшному Суді, в різних чудах і явленнях.

Ще одна особливість ікони — відсутність земного тяжіння або, принаймні, тенденція до такої відсутності. Так звані поземи (клаптики землі або підлоги, на яких стоять святі) з'явилися досить пізно. Персонажі класичної візантійської ікони, тобто в період завершення формування іконографічного канону, наче летять у космосі, хоч і перебувають у стані непорушного стояння. Це дуже посилює враження нематеріальності ікони, непідпорядкованості всього в ній земним законам. Своєрідний дух понадбуття зберігся протягом віків. Навіть коли майстри ікон увели реальний третій вимір і відчуття гравітаційності (земного тяжіння), образи святих на хмарах зберегли той дух легкості й стан польоту, на якому базувалася візантійська ікона.

В іконі рух відіграє мінімальну роль. Хоч у святих Євангеліях описується багато подій, пов'язаних із працею, подорожами, хвилюванням Галілейського озера під час бурі тощо,— все це добре відобразила книжкова ілюстрація, але не ікона. Ікона — не ілюстративне мистецтво, хоч інколи й у деякі періоди історії Церкви вона частково виконувала ілюстративні функції. Тому в іконі марно шукати експресивних рухів, зображення людей під час праці чи швидкої ходи. Статика, непорушне стояння — основна форма змалювання людини на іконі. Адже ікона — це молитва, заохочення до неї через образ спокійного, самозаглибленого, ізольованого від довкілля святого.

Якщо ж рух був необхідний (наприклад, при зображенні чудотворних дій святого), то він подавався як ритуальна дія з урочистими й значущими жестами. Святий не міг стояти до глядача спиною чи у профіль, згинати своє тіло. Уникання всього тривіального, неблагообразного в поведінці святої людини було даниною повазі до людини як до творіння Божого, розумінню її високого призначення у світі. Ікона, як жодне інше мистецтво, виразила суть християнського гуманізму й християнської антропології. Круглий німб навколо голови — не тільки символ небесної досконалості, а й центр духовності ікони.

Матеріальний же світ довкола святого зображався менш стійким, тому в не надто численних деталях природи, архітектури, інтер'єрів митці вдавалися до особливо відчутних деформацій — кривизн, зрушень, умовних форм, різномасштабних і різнопропорційних зіставлень тощо. Ці деталі часто дуже привертають увагу дослідників, оскільки то була єдина сфера творчості візантійця, де можна виявити свою манеру. Багаторазове повторення одних і тих же сюжетів та композицій привело у Візантії до перенесення майже всієї творчої енергії митця на рівень засобів виразності — відшукування нових колористично-ритмічних і пластично виразних структур. Адже маляр працював на нюансах форми [40].

Ось така ретельно вироблена, канонізована й фактично догматизована система містичного зображення персонажів і подій історії Божественного втілення та історії Церкви була передана в готовому й завершеному вигляді молодій величезній державі на Сході Європи — Русі-Україні — на переломі першого і другого тисячоліть нашої ери. Безперечно, це було добірне духовне зерно. Над ним працювали, його плекали численні покоління вишколених богословів, філософів, естетиків та визначних митців пензля, імена яких поглинула історія. Це зерно перейшло тяжке, можна сказати, вогненне випробування крізь стошістнадцятирічну драму іконоборства. Добірне зерно, зрощене на іншому ґрунті, потрапило не тільки в недавно багатобожну країну, яка змінювала свої духовні, релігійні орієнтири, а й мала не таку, як у візантійців, психологію народу, інші мистецькі та естетичні погляди, традиції, високо розвинене відчуття образотворчості і всієї пластичної культури.

Було б дивним, аби країна неофітів і народ між «варягами й греками» прийняли незнайоме доти мистецтво ікони (і весь комплекс християнської культури) без жодних зауважень і спроб пристосувати її до свого способу мислення та своїх традицій. Земля українська ввібрала у своє лоно благодатне зерно, зросила його своїм джерелом і почала плодоносити. Настає доба власне української ікони з безліччю малих і великих змін у першоджерельній візантійській іконі. Україна прийняла ікону, наче давно очікуваний дар. Ікона в Україні швидко прижилася, стала «своєю» і, втрачаючи частину візантійської природи, набувала нових рис та якостей — нового етнічного терену, який забезпечив їй незвичайну стійкість, розвиток, удосконалення впродовж цілого тисячоліття.

У випадку України Візантія не вперше передавала християнство східного (православного) обряду іншому народові, досить відмінному од неї культурою, психологією, ментальністю. Від створення цієї імперії на початку IV століття й до християнізації України минуло майже сім віків. За цей час великими зусиллями й жертвами у Візантії, у її європейських, азійських та африканських провінціях були переборені численні єресі, розколи, релігійні чвари й навіть війни на ґрунті віровизнань. На час хрещення України християнство нагромадило тисячолітній досвід виживання, поширення, поглиблення й тріумфу. Фактично вже був християнізований увесь цивілізований світ і починалася доба другого тисячоліття християнської ери, коли довершується християнізація всієї земної кулі, бо ж і в численних нехристиянських країнах (там, де поширені іслам, юдаїзм, буддизм, синтоїзм, індуїзм тощо) є численні, часом багатомільйонні, громади християн — принаймні хоча б однієї з трьох великих течій християнства: православ'я, католицизму, протестантизму. Сьогодні практично нема у світі жодної країни, де б не знали імені й доктрини Ісуса Христа. Християнізація світу добігає свого кінця.

В момент християнізації України цей грандіозний процес був десь посередині. Самому українському народові після X століття було визначено Духом Святим нести слово Христа далі, в інші країни. Київська митрополія стала родоначальницею запровадження християнства у білорусів (перша дочірня кафедра у Полоцьку) і росіян (дочірні кафедри в Новгороді, згодом у Владимирі-на-Клязьмі й Москві).

Ця «передача естафети», що почалася в I столітті ще з Єрусалима, нагадує ріст і розвиток могутнього життєдайного дерева, коли кожна гілка сама дає пагінці, які потім плодоносять. Подібним чином ширилася світом й інфраструктура Церкви Христової: храмова архітектура, іконостас, священиче книжництво, духовна поезія, богослужбове убрання. Ця інфраструктура виникла не одразу й не в одному місці. Процес її формування розтягся на кілька століть. Як і віровизнавчі питання, влаштування помісних Церков було предметом розгляду вищих авторитетів на соборах різного рівня — аж до Вселенських Соборів, постанови яких мали обов'язковий до виконання характер, тобто вони формували канон Церкви.

Ікона теж належить до канонічного поля церковних постанов. Найповніше іконографічний канон сформульований Сьомим Вселенським Собором. Але й попередні собори торкалися питань, дотичних до мистецтва ікони. Ікона була б неможливою й не становила б головного атрибута церковного мистецтва, якби вищі авторитети Церкви ще задовго до Сьомого Вселенського Собору не визначилися в корінному питанні християнства: питанні втілення Бога, набуття Ним образу й подоби звичайної людини, з усіма притаманними людині рисами, окрім гріха. Коли це питання було вирішене, то ніяка боротьба проти ікон уже не могла увінчатися перемогою: якщо Бог став людиною і його бачили цілі юрби людей, то ніхто їм не міг заборонити зображати те, що вони бачили!

Ця проста теза пробивала, однак, собі дорогу з великим трудом. Оточення Візантії ісламським і юдейським світом, для якого сама ідея фігурних зображень у святилищах була нестерпна, зумовило довготривале бродіння в середовищі візантійських християн, включно з ієрархією.

Переборення цієї тяжкої кризи означало утвердження ікони не лише в столичному Константинополі, а й у всіх провінціях. Задовго до України ікони прийняли Вірменія і Грузія, Месопотамія і Персія (ще до їх ісламізації), Сирія і Єгипет, Лівія і Карфаген, Фракія, Македонія і Болгарія. Багато провінцій на південь від Константинополя потрапили під вплив арабів і в VII столітті були ісламізовані, тому ікони там були винищені ще до початку власне візантійського іконоборства. Осторонь ісламізації залишилися: частина Закавказзя, Ефіопія в Африці, острови Егейського архіпелагу й Балкани. Скрізь на цих землях мистецтво ікони було збережене й розвивалося в руслі національних мистецьких традицій (святі на іконах Ефіопії, наприклад, мають темний колір шкіри), але в загальних рамках вимог іконографічного канону.

Цікаво, що на островах Егейського моря любили творити свої обителі монахи, котрі були ікономалярами. І кожний острів мав свою «школу» письма, дуже цікаві в деталях зображення святих. Навіть численні монастирі на Афонському півострові розвивали свої власні «школи», хоч знаходилися один від одного в кількох кілометрах. Пізніше християнізовані Болгарія, Сербія, Дакія (Румунія) і Молдова також виробили на основі візантійського канону оригінальні пагінці ікономалярства.

Ми сьогодні знаємо, що католицький світ ікон не культивує: католицьке малярство од епохи Відродження — це прекрасне мистецтво, але не ікономалярське. Воно ілюструє, інтерпретує Святе Письмо й історію Церкви, однак не пов'язане з каноном ікон і не претендує на ту ніжну й тремтливу містичність, яку Східна Церква називає «зв'язком з першообразом».

Але так у католицизмі було не завжди. Парадокс полягає в тому, що коли Візантія доби іконоборства була готова зректися ікони як такої й самого іконовшанування, то римські першосвященики — папи — горою стояли за ікони й різко критикували візантійських іконоборців. Італія приймала до себе вигнаних грецьких монахів, котрі під страхом смерті не хотіли зрікатися ікон. Равенна була в добу Юстиніана I одним з найбільших центрів піднесення мистецтва ікони й мозаїки. Так само й Сицилія і сам Рим. У Венеції розквітла чудова школа мистецтва — крито-венеціанська, дуже близька до ікони. А перед самим Відродженням в Італії ікона й фреска переживає нове піднесення в самому центрі Апеннінського півострова — у Сієні, Перуджі, Ассізі, Болоньї.

Отже, поширення ікони у світі — цікава й дивовижна сторінка світового мистецтва. Вона є носієм зображального християнського ідеалу. Тільки грішна людська природа може допустити, що з цього прекрасного мистецтва, покликаного засвідчити племенам і народам реальність Боговтілення, деким робиться культ ідолопоклоніння, а іншими цей культ універсалізується й приписується буквально всім християнам, котрі сповідують східний візантійський обряд.

Іконі не потрібні перебільшення й надуживання. Вона є самодостатнім мистецтвом з певними функціями й рисами естетичного й літургійного характеру. Тому іконою займається як мистецтвознавство, так і Богословія. Україна живе з мистецтвом ікони понад тисячу років. Ікона не скреслила жодної позитивної риси українського образотворчого мистецтва, а, навпаки, запліднила інші види й жанри, в тому числі й світські.



КИЇВ – ЦЕНТР ІКОНОМАЛЯРСТВА У СХІДНІЙ ЄВРОПІ (СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ, XI-XIII СТОЛІТТЯ)

Описуючи акт хрещення Київської Русі, літописець Нестор у «Повісті минулих літ» нічого не сказав про використання ікон. Для нього найзнаменнішим, гідним уваги фактом було стинання поганських ідолів над рікою, волочіння їх яром і потоплення у водах Дніпра для посоромлення диявола, який обдурював людей «божеським» виглядом мертвих істуканів. Проте важко уявити, щоб ця доленосна для нашої землі подія відбувалася без ікон. Адже перше тисячоліття християнства — то доба поступового поширення релігійного вчення в Криму, на північному березі Чорного моря, на берегах Дніпра. А процес цей неодмінно пов'язувався з почитанням святих ликів. Розповідаючи про початок християнства в Київській Русі, Нестор згадує прибуття до місця, де тепер знаходиться Київ, одного з перших учнів й апостолів Ісуса Христа — Андрія. Він потрапив сюди приблизно в середині І століття, незабаром після зіслання Святого Духа на апостолів і одержаного ними повеління йти проповідувати Євангелію всім народам. Запозичуючи інформацію для літопису з давніших хронік, автор цитує слова Андрія, промовлені до супутників, з котрими він прибув човном від самого моря: «Бачите ви гори сі? Так-от, на сих горах возсіяє благодать Божа, і буде город великий, і церков багато воздвигне Бог» [41].

Деякі історики вважають цей епізод легендою, однак не треба забувати, що введення в текст вигаданих переказів було в давні часи гріхом, і Нестор як богобоязний християнин це знав. Пророцтво першопокликаного апостола Христового Андрія здійснилося майже через тисячоліття; однак це не означає, що Наддніпрянський край усі ці роки спав, перебував у безвір'ї й дикості. Хоч якою скупою на факти є історіографія тих літ, але й вона засвідчує неодноразові спроби охрестити племена над Дніпром. Цьому значною мірою сприяло сусідство Криму, де ще з першого століття існувала єпископська кафедра, до речі, така знана й авторитетна в тодішньому християнському світі, де перебував у вигнанні четвертий папа Римський Климент (88—97 рр.), котрий і помер 97 року в Херсонесі Кримському. Інший папа, Мартин І (649—655 рр.), теж помер у Криму. Християнство в Криму стало предтечею українського християнства: воно було з ранніх віків добре організоване, тому зовсім не випадково Володимир — хреститель Русі-України — сам приїхав сюди прийняти святе таїнство хрещення. А ще раніше, 787 року, коли в Нікеї Візантійській зібрався Сьомий Вселенський Собор, який вирішував долю іконоборства та іконовлаштування в храмах, делегатом на ньому від Криму був єпископ із міста Сурожа (тепер Судака) Стефан. У IX столітті місто Херсонес відвідав слов'янський місіонер Костянтин Філософ, більш відомий як Кирило — молодший брат Мефодія і творець слов'янської абетки (кирилиці). У Херсонесі Кирило побачив тексти Святого Письма (Біблії), що були написані «руськими письменами», тобто тодішньою мовою полян та інших племен, котрі пізніше об'єдналися як український народ. Це наводить на думку, що Стародавня Україна мала систему письма, яку згодом замінили кирилицею.

865 року вперше запроваджується християнська віра в слов'янській країні — Болгарії, з якою Київська Русь підтримувала постійні й різнобічні контакти. А через два роки нову релігію приймають київські князі Аскольд і Дір, котрі були вбиті літа 882 новгородським князем Олегом, що силою захопив Київ і уповільнив поширення християнського вчення.

Другий напрям проникнення християнства на наші території — західний. Задовго до 988 року воно утверджується в Перемишлі, тобто в Західній Волині, де утворюється єпархія на чолі з єпископами. Християнство туди прийшло з сусідньої Моравії (частини нинішньої Чехії), де Євангелію проповідував брат Кирила — Мефодій.

Разом зі зростанням своєї могутності Київська Русь підготовлялася до офіційного запровадження християнської релігії. Князі Олег, Ігор і Святослав, котрі правили наприкінці IX й у X століттях, опиралися християнству, дотримувалися поганських вірувань, які не зобов'язували їх вести морального способу життя; вони досягали політичних цілей методами, що засуджувалися Біблією,— війнами, насильствами, убивствами, розпустою. Світлою постаттю тогочасної бурхливої історії виступає княгиня Ольга, котра після смерті свого чоловіка Ігоря була проголошена монархом (до речі, першою жінкою-монархом у Східній Європі). Близько 955 року княгиня охрестилася й заснувала в Києві церкву святого пророка Іллі, а після відвідин Константинополя виявила готовність увести нову релігію в усій державі. Але син Ольги, наступник престолу Святослав, опирався цьому. Княгині вдалося виховати в християнському дусі онука (дитину Святослава) — Володимира. І хоч той у молодості віддав належне поганському способові життя (бійкам, пиятиці, багатоженству, братовбивству), усе ж згодом вогонь християнської віри обпалив душу великого

князя. Він покаявся, поїхав до Херсонеса Кримського, був там охрещений, а повернувшись до Києва, здійснив разом зі священиками врочистий акт офіційного запровадження християнства в державі.

Серед численних картин, фресок, мозаїк, графічних і скульптурних робіт, створених мистцями української діаспори й присвячених 1000-літньому ювілеєві запровадження християнства в Київській Русі, є твір Юрія Козака (американського маляра українського походження, сина відомого графіка Едварда Козака) — «Хрещення киян у Дніпрі» (1987—1988 рр.). Картина виконана в традиційній формі українського ікономалярства й змістом відповідає сюжетові в «Повісті минулих літ». На ній показано врочисту церемонію хрещення, під час якої люди несли ікони й корогви з образами Ісуса Христа й Богородиці. Автор точно зрозумів суть події і дух часу: ікона була знана народом давно; вочевидь, її духовно-естетична вартість і спонукала наших предків прийняти християнство. Неможливо, щоб Аскольд і Дір, котрі після свого охрещення князювали ще 15 років (867—882 рр.), обходилися без храмів, без Богослужіння, молитви, ікони. Так само важко уявити церкву пророка Іллі в Києві доби княгині Ольги без образів. Якщо навіть вони привозилися з Криму, Візантії чи Болгарії,— все одно християни Стародавньої України знали їх, могли вивчати, копіювати.

Літопис свідчить, що перші ікони потрапили до християнізованого Києва не з Візантії, а з Криму. Коли, за велінням князя Володимира, у місті в роках 989—996 була збудована велика мурована церква — так звана Десятинна — на честь Пресвятої Богородиці, то всі необхідні для Богослужіння предмети привезли з Корсуня (Херсонеса Кримського). Церква швидко була оздоблена, бо князь і всі вірні давали десяту частину своїх прибутків на її утримання. Настоятелем храму (і, можливо, першим єпископом Києва) став Анастас Корсунянин, а співслужили йому «попи корсунські». Відкриття такої санкціонованої владою церкви поклало початок майбутньому процесові обособлення й локалізації українського ікономалювання. Саме тоді київські християни вперше побачили образи́, створені не константинопольськими малярами, а мистцями Херсонеса Кримського, який прагнув звільнитися від влади візантійських правителів, аж поки, врешті-решт, 1076 року не відділився від Східної Римської імперії, тобто Візантії.

Син Володимира Хрестителя, князь Ярослав Мудрий, вступивши на престол 1019 року, орієнтувався здебільшого на візантійське мистецтво: збудований за його велінням кафедральний собор Премудрості Божої, або святої Софії, своєю архітектурою й монументальним мистецьким оформленням, мозаїками та фресками віддзеркалював велич і красу храму святої Софії в Константинополі. Вівтарні ікони, так само як і образи́ передвівтарної перегородки (прообразу майбутнього іконостаса), у київському соборі не збереглися: правдоподібно, що їх забрали в час набігу на Київ ненависного до всього українського Андрія Боголюбського або ж під час навали монголо-татар на місто 1240 року. Але розписи цього храму дають змогу уявити мистецько-стильові особливості цих старокиївських образів [42].

Мозаїки і фрески Софії Київської прославилися на всю Київську Русь, ставши взірцем мистецького оздоблення храмів і на заході держави (у Галичі й Володимирі-Волинському), і на сході (в Суздалі та Ярославі), і на півночі (у Полоцьку й Новгороді). Упродовж XI століття розголос про красу храму ширився по всіх територіях Східної Європи й долинув до таких країн, як Швеція, Франція й Італія. У мистецтві тогочасної ікони виразно виявлено дві тенденції. Одна з них — орієнтування на зразки константинопольського малювання, яка випливала з провізантійських симпатій Ярослава Мудрого; друга — формування вітчизняної київської школи малювання ікон. Перший напрям психологічно пов'язаний із відчуттям «даності» ікони, котра розглядалася як Божий дар, що прийшов разом із християнством. Образи́ сприймалися своєрідним випромінюванням Святого Духа, котрий змінював людей внутрішньо. Відповідно словам Ісуса Христа, промовленим до фарисея Никодима: «Поправді, поправді кажу Я тобі: Коли хто не родиться з води й Духа, той не може ввійти в Царство Боже. Що вродилося з тіла — є тіло, що ж уродилося з Духа — є дух. Не дивуйся тому, що сказав Я тобі: Вам необхідно родитись згори. Дух дихає, де хоче, і його голос ти чуєш, та не відаєш, звідкіля він приходить, і куди він іде. Так буває і з кожним, хто від Духа народжений» (Євангелія від святого Івана, 3:5—8).

Звідси — бажання князя й вищого духівництва Києва привозити ікони з Візантії, де розвинулося мистецтво ікони в найвищих духовних і мистецьких зразках, де склалася символіка кольорів ікони, були вироблені засоби й технічні методи її малювання. Ця традиція відчута й зворушливо передана пізніше, у XIII столітті, автором оповідання з «Києво-Печерського патерика» про прихід ікономалярів із Царгорода до монастиря Печерського. У літературному творі розповідається, зокрема, як перед малярами чудодійно з'явилася в храмі Влахерни в Константинополі сама Діва Марія, вручивши їм ікону про своє власне Успіння (тобто засинання, під час якого вона переселилася з видимого — у Божественний світ). Мати Божа звеліла майстрам іти до Києва й там поставити ікону Успіння Богородиці в головній церкві Печерського монастиря — Успенському соборі, який теж було збудовано при величних і нечуваних доти знаменнях [43].

Звернімо увагу на те, що Богородиця доручає відвезти до Києва образ не Трійці й не Ісуса Христа, а свій власний,— та ще й який: у момент її фактичної фізичної смерті, при переході зі світу видимого й земного у світ невидимий, небесний. Охрещена Київська Русь стає неначе експериментальним полем для утвердження й піднесення культу Богородиці — Діви Марії, котрий був такий важливий для обох крил християнства — православного й католицького. Недаремно перший мурований храм у Києві — Десятинна церква — це храм на честь Богородиці. Собор святої Софії покликаний прославити Мудрість Божу, але ця Мудрість також пов'язана з образом Діви Марії, яка стала частиною Божого мудрого плану щодо втілення Бога як людини й спасіння людства від тенет гріха. Адже головна мозаїка Софійського собору, викладена в консі над престолом,— це Діва Марія з піднесеними вгору руками, тобто в образі Оранти — заступниці й захисниці міста Києва й всієї держави Київської. Ще одна давня церква Києва,— що над вхідною із заходу Золотою брамою,— так само була присвячена Богородиці. І це — зовсім не випадковий збіг назв! Діва Марія передає київським ченцям у Царгороді образ свого Успіння — як чудовий урок для нащадків учорашніх поган, котрі нині стали вже християнами й мають засвоїти велику й надихаючу правду нової віри.

«Давання» Богородичних ікон із Візантії не припиняється і в наступні віки. Найпоширенішим сюжетом були різні за внутрішнім духовним змістом і композицією зображення Діви Марії з її єдинородним Сином Ісусом: на весь зріст (Оранта, Знамення); сидячою (Одигітрія); коли вона ніжно пестить свого Сина (Милування, чи Ніжності, або грецькою мовою — Елеуса,

чи Гликофілуса); коли Ісус грається з Матір'ю (Гра) і навіть коли Діва Марія годує Сина молоком грудей своїх (Годувальниця, грецькою мовою — Галактотрофуса, латинською — Вірго Лактанс). Звичайно, не всі ці сюжетно-композиційні варіанти образу Богородиці однаково були поширені в Київській Русі в добу Середньовіччя. Мистці мали свої улюблені образи, наприклад сидячої Богородиці, Ніжності, а також трохи пізніше — образ Богородиці Покрови, котра тримає в руках свій омофор (рушник або покривало, своєрідний символ честі й чистоти), яким Божа Матір покриває віруючих людей, захищає міста, села й цілі країни.

Усі ці ікони, мальовані на дошках, стали цінуватися, мов святині, які пов'язували намальоване з дійсним образом живої Марії. Ікона стає символом віри, нагадуванням про євангельські події, заохоченням до молитви, атрибутом при здійсненні Богослужінь, епізодом з історії християнства й чудовим твором мистецтва з ідеальною гармонією кольорів, вишуканим ладом площин і ліній, вищим досягненням орнаментально-декоративної організації храмового внутрішнього простору. Духовний і мистецький елементи поєднуються в іконі нероздільно.

Наприклад, ікона «Ніжності», яка була привезена (згідно з поширеною версією) з Константинополя, стала загальнодержавною святинею Київської Русі-України. Можливо, вона знаходилася в Десятинній церкві чи в кафедральному Софійському соборі; але постійним місцем її зберігання було місто Вишгород, розташоване на Дніпрі, північніше Києва,— одна з резиденцій київських князів. Ця високодуховна й високомистецька ікона дістала тоді назву чудотворної Вишгородської. 1155 року князь-сепаратист Андрій Боголюбський (він задумав перенести столицю з Києва на північ держави) напав на Київ, зруйнувавши частину міста й пограбувавши храми, і вивіз чудотворну Вишгородську ікону до північного Володимира, що на ріці Клязьмі, перейменувавши її на «Владімірскую». Під такою прибраною назвою, на жаль, відома вона дослідникам. Тим часом 1480 року ікона була перевезена до Москви й поміщена в одному з соборів Кремля. Від 1918 року зберігалася у Третьяковській галереї в Москві як музейний експонат, а 1993 року повернена Московському патріархатові. Упродовж кількох століть Вишгородська ікона Богородиці вважається національною святинею православних росіян [44].

Подібна історія й Белзької ікони Богородиці. Її привезли в Україну з Візантії, і вона зберігалася в місті Белзі в Галичині. Ікона належить до взірця засмученої Діви Марії, яка тяжко переживає видіння майбутніх страстей свого Сина Ісуса Христа. Латиною ці ікони страдницької Марії називали «Матер Долороса». На іконі з Белза Діва Марія змальована з маленьким Ісусом на руках дуже сумною, зі слідами переживань на обличчі, наче в сльозах. Усі ці почуття так сильно й майстерно передані, що святий образ мимохіть навіює глибокі, тривожні та співчутливі думки глядачам. За силою психологічного впливу це виняткова, пронизана драматизмом ікона. Вона не змогла не звернути на себе увагу й тих, хто шанував ікони, і тих, хто не визнавав їх. Наукові дослідження з використанням стереоскопічних спостережень і хімічного аналізу дерева й фарб показали, що це один із найдавніших Богородичних образів. Церковна традиція твердить, що ікону змалював апостол і євангеліст Лука.

У 1382 році католики Польщі, не маючи власної традиції ікони, забрали чудотворну Белзьку ікону і, подібно до росіян, змінили її назву на «Ченстоховську Матку Боску», бо помістили її в місті Ченстохові, у монастирі Павлинів, що на Ясній Горі. Під час гуситських воєн один озброєний вояк, не витримавши сповненого жалем погляду Марії, полоснув її иконний лик шаблею, а потім ще раз. Ці дві «рани» на щоці Діви Марії так і лишилися у віках, надавши образові ще більшої скорботи. Отже, католицька Польща прибрала українську православну ікону старовинного й легендарного походження і зробила з неї всепольську релігійну святиню, найменувавши її «святою королевою Польщі» [45]. І це добре, що православна ікона так високо шанується римо-католиками, котрі, створивши вишукане релігійне малярство, не мають своєї традиції ікони: колишня візантійська, потім українська, а тепер польська ікона стала правдивим символом єдності східних і західних християн. Попри поділ християнства на православ'я й католицизм (1054 р.) ікони нагадують і православним, і католикам, що колись вони були єдині,— і цю єдність урешті-решт належить відновити.

Ще одна ікона з України потрапила до міста Жировичі в Білорусі й стала святинею нашої північної слов'янської сусідки [46]. Шанована католиками Литви Остробрамська ікона Божої Матері також українського походження. Про що ж свідчать усі ці факти? А про те, що українська традиція ікони є найдавніша на Сході Європи. Україна дала найдостойніші образи́ своїм сусідам — і вони стали святинями Росії, Білорусі, Литви й Польщі. Знані були наші старі ікони також у Молдові, Волощині, Болгарії, Сербії, Македонії, Чорногорії, Греції, Австрії, Угорщині, Палестині, Єгипті та в Ефіопії.

У ті віки перенесення ікон з країни в країну (на жаль, не лише добровільне — у вигляді братерського дару, а й часто насильницьке, брутальне) було поширене. Перенесення або віднайдення вельми шанованих ікон часто ставало всецерковною урочистістю, державною подією. Над деякими творами візантійського походження сяяв ореол тисячолітньої традиції: вони приписувалися пензлеві апостола Луки або якогось визначного діяча раннього християнства. Цінність ікони багатократно зростала з огляду на її давність: вважалося, що в перших образа́х навічно закарбовані риси живої святої людини.

Друга тенденція, намічена в XI столітті, пов'язана із започаткуванням власне київського ікономалювання. Хоч би скільки ікон привозили з Візантії, Криму, балканських країн,— незабаром їх перестало б вистачати. У величезній Київській Русі, що займала увесь схід Європейського континенту, будувалися все нові й нові храми. Треба було оздоблювати їх власними силами, а не покладатися лише на привезені цінності. Ініціатором створення київської школи іконного малярства вважають митрополита Іларіона, котрий виступив проти засилля візантійських греків у церковному й мистецькому житті Київської Русі-України [47]. Іконне малювання зосередилося при соборі святої Софії й у Печерському монастирі, заснованому Антонієм та Теодосієм, при підтримці Іларіона. Коли в монастирі збудували велику церкву на честь Успіння Богородиці (1073—1089 рр.), то її розмальовували київські мистці за участю Алимпія, про якого похвально пише у «Повісті минулих літ» Нестор Літописець. Про високе покликання й надзвичайний талант цього маляра, котрий за лічені години міг намалювати й позолотити ікону, ходили легенди; люди вважали, що Алимпієві допомагали ангели [48]. Церковна традиція приписує пензлеві мистця ікону Богородиці Оранти, відомої також під назвами «Знамення» та «Велика Панагія». Тут Діва Марія зображена в молитовній позі, з піднесеними руками: на її грудях в осяяному колі видно образ Ісуса Христа як дитяти — так званий Христос Еммануїл. За композицією цей твір дещо схожий до мозаїки Марії Оранти, що в Софійському соборі: та

са́ма поза, жест рук, духовна напруга. Але на мозаїці Марія зображена без дитини; а крім того, між обома образами відчутна певна іконографічна різниця.

Ікона «Велика Панагія», приписувана пензлеві Алимпія,— чудовий твір, насамперед переданим глибоким духовним почуттям. Це покірна Богові Діва, яка, при всій своїй скромності, усвідомлює, що Бог обрав її для великої, космічного масштабу, справи — народити Спасителя світу. Вона зображена в теплому золотаво-пурпуровому колориті, а лик Богородиці ближчий до слов'янського типу жінки, ніж до тих характерних східних ликів, що їх малювали візантійські митці. Імовірно, «Велику Панагію» замовив Алимпієві київський князь Володимир Мономах. Це один із небагатьох творів київського письма від кінця XI й початку XII століття, що зберігся до нашого часу. На жаль, типово українська ікона віднесена російськими мистецтвознавцями до «древнерусских икон» [49], бо ж зберігається «Велика Панагія» не в Україні, а в Москві, у Третьяковській галереї.

Тривимірність, пряма перспектива, теплий колорит, тонка згармонізованість барв, їх тональні переходи, наближення ликів святих до рис місцевого населення — ось головні ознаки, характерні для київського іконного малювання доби, що настала після правління великих князів Володимира Хрестителя і Ярослава Мудрого. Вони виразно виявилися у творчості майстрів ікони Алимпія, Григорія та їхніх учнів. На межі XI і XII століть формувалася київська школа, яка поступово виокремилася з візантійської; але й відрізнялася від ікономалярських шкіл у балканських країнах та інших тодішніх православних державах. Не схожа вона також зі школами, які саме в цю пору починали розвиватися як місцеві мистецькі осередки північних окраїн Київської Русі — Новгорода, Суздаля, Ростова, Владимира-на-Клязьмі, Москви, Полоцька. Згодом київське й галицько-волинське малювання ще більше відособилося, ставши основою українського іконного мистецтва доби Пізнього Середньовіччя.

Відомий мистецтвознавець із США Святослав Гординський писав: «У Києві це мистецтво впродовж XI—XII століть перейшло своєрідну еволюцію, злокалізувалося і частинно позбулося свого грецького характеру та, своєю чергою, почало впливати на терени свого політичного та культурного засягу, не тільки на Галичину й Волинь, але й на землі Новгорода, Суздаля та Ярославля» [50].

Ікон України княжої доби збереглося мало. До того ж, вони знаходяться в мистецьких зібраннях поза межами України, що спричиняє чималу трудність у визначенні їхнього стилю. Може, тому про ікони Київської Русі писалося обмаль, здебільшого вони відомі як «русские иконы». Насправді ж ці твори мають самостійне і вагоме значення. Порівняння ікон, привезених із Візантії (Вишгородсько-Владимирська, Белзько-Ченстоховська ікони Богородиці), з образа́ми київської школи письма (Велика Панагія, Дмитро Солунський, Ангел Золоте Волосся, святий Микола Мокрий, Ігорівська Богородиця) доводить виразну відмінність, оригінальність мистецтва ікони в столиці Київської Русі [51].

Наша старовинна ікона змальована не площинно, а у виразній осяжності, з означеною глибиною простору. Лик святого (чи святої), постать, деталі одягу чітко окреслені в об'ємі й виділені на тлі. Святий образ своєрідно матеріалізований і неначе наближений до глядача. Це був не тільки малярський засіб. Означення близькості святого до людини — це вияв філософського змісту ікони, розуміння анонімними авторами невидимої присутності персонажів духовного світу у світі видимому й реальному. Митці ікони в Київській Русі бачили небо, його мешканців, увесь незбагненний духовний світ не у дзеркалі небесного раю, не як площинні й безтілесні тіні, а у вигляді правдивого з'явлення небожителів на землі у своїй матеріальній суті, подібно до того, як з'явився учням воскреслий із мертвих Ісус Христос. Це й визначило небесну чистоту кольорів ікони, наявність численних тонових переходів, які разом з особливим способом нанесення ліній, контурів, штрихів утворюють неповторний мальовничо-пластичний ефект.

Щодо використання лінійних прорисів, ікона Київської Русі не така «графічна», як візантійська [52]; всяка лінія в ній — не злам двох площин, а зустріч куди менш категоричних і геометризованих, обтічних, лагідних і м'яких об'ємів. Тогочасні майстри вже знали світлотінь, хоча користувалися нею обмежено, наприклад, не для означення напряму й сили світла, що падає, а для увиразнення деталі, означення осяжності постаті чи складки одягу, для більшої декоративності.

Образи́ святих оповиті золотавим сяйвом теплого відтінку. Наші майстри любили тон червінного, а не блідого золота, вживаючи його обмежено, як акценти, а не так щедро, як, наприклад, новгородські іконописці. Найдавніша українська ікона «тепла» за колоритом. Коричневі, темнуваті візантійські фарби ожили й заграли в Києві червінним золотом, що створило зовсім інший експресивний лад. Ми бачимо цей теплий багрець і на іконах, пов'язаних зі школою майстра Алимпія, і на пізніших (XII—XIII ст.) образа́х, як-от: Благовіщення, Спаса Нерукотворного, Печерської Богородиці, Бориса й Гліба. Очевидно, вже було тоді в якійсь формі й народне малярство, котре поширило свій вплив на освячене мистецтво творення ікони. Воно теж на відтинку колористичних пошуків пройнялося цією червонястістю, про що виразно свідчить одна з ранніх ікон на сюжет Покрови, яка датується приблизно рубежем XII—XIII століть і походить зі Східної Галичини.

Формування власного стилю в іконному малярстві Київської Русі-України жодною мірою не означало порушення канонічних основ цього мистецтва, зокрема його зв'язку з першообразами, про що наголошувалося в постановах Сьомого Вселенського Собору. Ставши визначним явищем у культурі, ікона лишилася самодостатньою й незмінною за своєю духовною суттю, функціонуючи як невід'ємне оздоблення храму.



УКРАЇНСЬКА ІКОНА ВІЗАНТІЙСЬКОГО СТИЛЮ (ПІЗНЄ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ, XIV-XV СТОЛІТТЯ)

Катастрофа сталася несподівано. Для такої великої держави, як Київська Русь, існуюча в ній династична система передачі та поділу монархічної влади не була відпрацьована в деталях, не регламентувалася конституцією й виборними органами. Через те, що всі діти великих князів київських успадковували право на престол, постійно виникали конфлікти й протистояння. Справді, малі князівства, керовані князями-родичами, завжди мали якісь претензії одне до одного, а понад усе — до столиці Києва. Більш того, удільні князі готові були вступати в союзи з чужинцями, щоб поборювати родичів. Брати, дядьки, племінники, котрі управляли землями, ворогували між собою й цим підривали єдність держави. Найнаочніший приклад «поганої овечки в отарі» подав один із таких князьків, Андрій Боголюбський, що правив далеко на Півночі, у Суздалі. Задумавши війну проти Києва, він 1169 року прийшов із військом, пограбував місто, спалив у ньому кращі будинки й вирішив перенести столицю держави аж у Владимир-на-Клязьмі. Східні азійські племена половців, печенігів, хазар, татар, які жили переважно за рахунок грабунків, тільки й чекали внутрішньої розрухи держави, щоб нападати на її околиці, відбираючи в людей їхній пожиток [53]. Така трагічна ситуація майстерно описана в «Слові про полк Ігорів» — відомому епічно-драматичному творі України XII століття [54].

У першій половині й середині XIII століття з глибини Азії в Європу прикочували великі полчища монголів. Їхньою метою було завоювати й пограбувати всю Європу. Узявши в союзники татар та інші васальні племена, монголи опрацювали план завоювання Київської Русі частинами, бо добре знали про чвари між удільними князями держави. Легкої перемоги монголи не здобули; отож страшними були їхні знущання в завойованих князівствах. Захоплення монголами Києва 1240 року, зруйнування його святинь (зокрема Десятинної церкви), винищення населення — такою стала плата за братоненависницьку політику князів. Як централізована держава Київська Русь у середині XIII століття перестала існувати, хоч деякі вогнища державного життя зберігалися на західних теренах.

Південні землі Київської Русі по обох берегах Дніпра традиційно називалися Україною, тобто центральною, головною територією держави: «у краї» означає в центрі, тобто біля столиці, а ще й у центрі Європи — між Сходом і Заходом. Дехто тлумачить її назву як земля скраю — окраїна, периферія. Але таке тлумачення не відповідає ні геополітичному, ні історико-культурному місцю України: вона розташована в центрі Європейського континенту, оточена країнами й народами, щодо яких ніколи не була й не є «крайньою землею». З XII століття назва «Україна» вживається поряд із назвою «Русь»,— і це зафіксовано в Іпатіївському літопису за 1187 рік [55].

Після навали монголо-татар посилюється відцентровість і локалізація суспільного й культурного життя частини земель колишньої Київської Русі. Північні землі відособлювалися навколо кількох укріплених містечок із їхніми фортецями-кремлями; серед них пізніше виділяється Москва, заснована у XII столітті, давши згодом назву однойменному князівству. На північному заході об'єднуються різні поліські слов'янські племена, творячи Білу Русь. Південні землі — центр Київської Русі — продовжують тяжіти до Києва, який утратив державницьку притягальну силу, однак завдяки своїм святиням лишився духовною столицею всіх земель розореної держави.

Як же позначилися ці тяжкі переміни на стані ікономалювання? Що сталося з українською іконою в останній і безрадісний період Середньовіччя? Пам'яток іконного мистецтва від XIII—XV століть збереглося так мало, що будь-яка відповідь на ці запитання не буде повною. Проте ікони того часу дають змогу дізнатися дуже багато й про стан Української Церкви, і про посилення віри, і про стильові пошуки українських мистців. Доба від XIII до кінця XV століття — це завершальний етап Середніх віків, які тривали понад тисячу років (від V ст. н. е.), прийшовши на зміну Стародавньому, або Античному, світові. На період Пізнього Середньовіччя припадає величезне випробування українському народові, коли після розвалу своєї держави — Київської Русі — він опинився в становищі підкореного й переможеного народу, а саме його існування виявилося під загрозою. Героїчна боротьба з нападниками з Азії, опір спробам колонізувати Україну Литовським князівством, Польським королівством, Московським царством і Туреччиною, а також християнська віра [56] уберегли український народ від зникнення зі сцени світової історії, від підкорення його сильнішими й агресивнішими сусідами.

Скільки було критичних моментів в історії України, коли вирішувалося корінне питання: бути чи не бути Україні? Від самого XIII століття й аж до сьогодні їх можна налічити десятки. Найчастіше ситуація

складалася не на користь України. Однак вона рятувалася від небезпек, вороги ж мусили відступитися від неї.

Усе це має пряме відношення до історії української ікони, бо те дивовижне мистецтво, наче рецептор, зафіксувало різні стани й почування українських людей упродовж історії. Ікона — духовний образотворчий літопис України. У ній події відображені не прямо, не оповідально, як, скажімо, у «Повісті минулих літ» Нестора Літописця, а метафорично, символічно. І все ж було б спрощенням зводити роль ікони тільки до символічної фіксації подій історії. Бо ікона як один із найголовніших атрибутів храмового мистецтва також допомагала християнам зберегти надію, вистояти в часи лихоліть, не відступитися від віри батьків. Великою помилкою іконознавства було і є розглядати ікону лише як високе мистецтво з відповідною гармонією кольорів, чудовою ритмікою форм, співвідношеннями ліній і площин. Усе це важливо, але зводити значення ікони тільки до певних естетичних моментів і до формальних ознак, як це робили іконознавці сумної доби «радянського мистецтвознавства» — то фальсифікувати ікону, знецінювати її основну суть.

І коли ми тепер звернемо свій погляд до нечисленних збережених донині українських ікон XIII—XV століть, то побачимо, що вони були духовним виразником стану нашого народу ще більшою мірою, ніж до монголо-татарського нашестя, коли була своя держава, а людність перебувала під захистом військових дружин великого київського князя. Але після 1240 року захищати народ не було кому. Давно помічено в історії, що коли людина або цілий народ потрапляє у вкрай критичну ситуацію, і нема вже на кого сподіватися,— то зростає віра в Бога, підноситься в масах духовність. У XIII—XV століттях українська людність якраз і переживала такі тяжкі обставини. Тому наші пам'ятки культури фіксують особливо ревне уповання на Бога, посилення релігійності різних верств народу. Від цієї доби ми майже не маємо якогось світського мистецтва — все пронизане християнською релігійністю, прославленням Бога за збережене життя, молитвою про допомогу в боротьбі з нещастями.

Уже не будуються такі великі храми, як ті, що постали в Києві, Чернігові, Переяславі, Володимирі-Волинському в перші віки християнства на нашій землі. Зате зводяться невеликі, але добре укріплені храми по всій Україні, щоб у них можна було захищатися, коли нападе ворог [57]. Виникають також різні осередки ікономалювання, майстри яких орієнтуються на давнє мистецтво Києва, вносячи також багато місцевих елементів. Ікони, намальовані в цих осередках, зокрема в монастирях, вражають своєю монументальністю, суворістю, що відповідало тій добі.

В іконі зміцнюється ідея своєрідної захисної сили — містичного оберігача від небезпеки. Але уповання на цю силу ікони нічого спільного не має з функцією оберег і талісманів, котрі були поширені в Київській Русі дохристиянського періоду. Надія на захист ікони — це євангельська надія, надія на єдиного, всемогутнього, триіпостасного Бога, який через свого Сина Ісуса Христа, Святого Духа, Пречисту Богоматір Марію й усіх святих, які звичайно зображалися на іконах, наочно впливала на психологічний стан віруючих. Обереги й талісмани — це поклоніння ідолам; ікони — це духовне поклоніння Богові через намальовані в особливий спосіб образи, пов'язані з дійсними першообразами християнства.

На жаль, цю різницю між поклонінням ідолам (що є, з погляду християнства, дуже негативним і гріховним) і вшануванням ікон (що є фактором зміцнення віри в Бога) не хочуть зрозуміти деякі представники раціонального християнства, наприклад, дехто з протестантів. Постійно доводиться вислуховувати від них, що ікона розвиває ідолопоклонські тенденції у православних і греко-католицьких віруючих. Це йде, на нашу думку, не тільки від надто раціонального сприйняття євангельських істин, а й від неточного, не завжди духовного прочитання двохтисячної історії християнства. Крім того, деякі євангелісти-протестанти часто забувають, що без історичних Церков — Православної й Католицької — не було б і протестантсько-реформаторського руху XVI століття, з якого всі вони виросли.

Ікони є постійним супутником історії Церкви східного обряду (Православної) від самого початку її утворення й до сьогодні. Ми знаємо, що в VIII—IX століттях у Візантії велася війна проти ікон, коли, знищуючи ікони, убивали й тих, хто їх малював або зберігав у себе вдома (так зване іконоборство). І що ж? Іконоборці зазнали поразки, а ікономалювання збереглося й досягло небувалого розквіту. Другий приклад. У радянські часи, особливо в 30-ті роки, теж проходило іконоборство — цього разу більшовицьке,— але воно не спинило й не спроможне було спинити розвитку ікономалювання як мистецтва мистецтв і як літургійного атрибута кожного храму. Боротьба з іконами, як свідчать численні факти історії, безперспективна. Бо ікона зрослася з Церквою; лише ніколи не слід плутати ікону з оберегами й талісманами поганських вірувань багатобожжя.

Українське ікономалювання Пізнього Середньовіччя (XIII—XV ст.) переконливо свідчить про конструктивну роль ікони у зміцненні віри серед нашого народу, у вселенні оптимізму, упевненості людей, що чужоземне ярмо не вічне, воно минеться, і Бог врятує, збереже Україну та її народ. Виражальні засоби в іконі цього періоду стримані, лаконічні [58]. Ікона розрахована на тривале споглядальне сприйняття, сильну психологічну дію на глядача, пропаганду всього того в євангельському віровченні, що підтримує людину, виховує у неї силу волі й готовність до боротьби за християнські й національні ідеали. Українські малярі ікон у ці століття розширюють список образів, які вводяться в ікони. Поряд із мучениками південних країн перших віків християнства, малюються й українські мученики за віру (Борис та Гліб), князь Володимир і княгиня Ольга, засновники монашого життя в Києві Антоній і Теодосій Печерські. Але, безперечно, домінують образи Ісуса Христа й Богородиці. Через Богородичні образи, може, найповніше декларується стан народу, бажання покровительства Діви Марії, палке жадання, щоб її любов до Сина перейшла й на тих, хто молиться Ісусові. Шукання заступництва Діви Марії — наскрізна тема українського ікономалювання середньовічної доби, яка визначає пріоритети Богородичної тематики й у наступні століття.

Власне тому Богородична тематика ідентифікується із заступництвом перед Богом якраз у період монголо-татарських завоювань. Люди потребували такого заступництва, де б надія виступала спільно з любов'ю. Мабуть, кожний край у роки того лихоліття витворив руками своїх найкращих ікономалярів власну чудотворну ікону Богородиці. Збереглися їх одиниці — і то тільки з Волині, яка завдяки своєму лісовому розташуванню дещо уникла розбою монголо-татар (їхньою завойовницькою стихією був голий степ, лісів вони боялися). Порівняно недавно були віднайдені два шедеври волинського ікономалювання років монголо-татарського нашестя на нашу Батьківщину — це ікони типу матері-Одигітрії (Провідниці) з села Дорогобужа теперішньої Рівненської області і з міста Луцька.

В обох іконах думка про заступництво й провідництво Марії виражена дуже сильно, бо ґрунтується на двох взаємодоповнюючих регістрах сприйняття — духовному та психологічному. Дорогобузька ікона, дбайливо очищена від пізніших нашарувань і відновлена львівськими фахівцями-реставраторами [59],— це чудове свідчення того, що ознаки оригінальної школи іконного малювання, започатковані в Києві Алимпієм Іконописцем та його учнями, поширилися на периферії, стали набутком регіональних мистецьких осередків. Дорогобузька ікона вражає осяжністю — жодна деталь постаті Марії й Христа не є площинна, а деталі ці вимальовані, до того ж, із чудовим відчуттям декоративної доцільності, філігранним акцентуванням прикрас на рукаві, на Богородичному плащі-мафорії й тонким лінеарним промальовуванням численних складок одягу Ісуса Христа (зображення міститься на грудях Марії), котрий благословляє людей характерним жестом правої руки й наче вказує на Богоматір як на об'єкт надії віруючих.

У Дорогобузькій іконі проступають локальні ознаки Волинської ікони. При всій монументальності постаті Марії плечі в неї вузькі й вельми похилі. Для всієї композиції характерна округлість, завершеність малюнка й пластичність форми. Обличчя облямоване прекрасно орнаментованою широкою стрічкою, що немовби світиться, кидаючи неяскраві рефлекси на лик Марії. Риси Богородиці східні, їх ще не торкнулася українізація ликів святих, яка настане дещо пізніше. Але якраз східна зовнішність Матері Божої з неодмінно збільшеними очима допомогла анонімному волинському майстрові передати унікальну промовистість Марії, її звертальність до кожного віруючого, що приходить до неї. Як тут не згадати сирійського архідиякона Павла Алеппського, котрий, відвідавши Україну в середині XVII століття, писав, що українські ікони, і зокрема Богородичні, «неначе говорять»? Так промовляє до глядача своїм поглядом і маленькими вустами й Богородиця на Дорогобузькій іконі, яка датується XII чи XIII століттям. Це са́ме Провідниця (Одигітрія) — у найточнішому значенні цього слова! І благословляючий жест Христа до Матері, і зустрічний рух руки Марії в напрямі до Сина, і погляд, що «заглядає в душу», і вуста, що «ворушаться»,— усе це ознаки розмови Богородиці з віруючими людьми: це її настанови, виражені мовою жестів, нюансами погляду.

Богородична ікона з Луцької Покровської церкви (там вона була віднайдена 1962 року й після реставрації ідентифікована як старовинна ікона) правдоподібно змальована вже після того, як монголо-татари підкорили Київську Русь. Та нема сумніву, що Дорогобузька й Луцька ікони — це твори однієї школи малярства й більш-менш однієї історичної доби, можливо, того самого XIII століття, лише мальовані в різні десятиліття. Проте психологічна тональність Луцької Одигітрії інша, ніж Дорогобузької,— вона сповнена більшим драматизмом і смутком. Богородиця, справді, на православних іконах Середньовіччя ніколи не є весела чи усміхнена, але від ступеня її засмученості можна вирахувати той чи інший громадянський (і особистий) настрій, який втілював маляр через вираз і почуття Богородиці.

Ікона Волинської Богородиці належить до так званих чудотворних. Майже всі чудотворні ікони в Україні — це ікони Богородичні. Чому? За традицією Церкви вважається, що чуда (тобто дивовижні й надприродні перетворення) здійснює тільки Бог-Отець, але Він діє через свого Сина Ісуса Христа, Святого Духа, а також через ангелів, архангелів і святих людей, першою серед яких є Мати Ісуса Христа, котра дала Йому земне тіло,— Марія. Отож, волею й силою Бога, Марія є і провідниця, і заступниця, і цілителька, і помічниця: вона — чудотворниця! Але першопричиною й джерелом цих чуд є тільки Бог, і лише Він один. Проте не всі Богородичні ікони є чудотворними, хоч молитовна поміч надходить від усіх. Чудотворні це ті, біля яких або через посередництво яких сталися великі й дивні події: визволення міста чи краю від нападу ворога, котрий із невідомих причин знімав облогу і втікав; раптове припинення пожежі; миттєве одужання каліки чи смертельно хворої людини; навіть воскресіння померлого.

В Україні є чудотворні Богородичні ікони загальнонаціонального значення, тобто їх визнають чудотворними віруючі українсько-візантійського обряду, де б вони не жили; таких ікон налічується близько двадцяти (Почаївська, Києво-Печерська з Антонієм і Теодосієм, Києво-Печерська Успенська, Корсунська, Вишгородська, Охтирська, Іллінська Чернігівська, Любецька, Єлецька, Куп'ятицька, Холмська, Домініканська, Переяславська тощо). Набагато більше чудотворних ікон регіонального, місцевого значення [60], до яких і належить Волинська (або Луцька). Приводом до оголошення ікони чудотворною міг бути випадок зцілення недужого після щирої, сердечної молитви біля ікони; швидке припинення бурі, граду, посухи чи будь-якого іншого стихійного лиха; оновлення самої ікони без будь-якого втручання людини.

Змалювання Волинської ікони, як припускають, було приурочене до перенесення Волинської єпископської кафедри з Володимира-Волинського до Луцька. Це сталося за князювання Мстислава Даниловича, який також обрав Луцьк із його укріпленим замком за свою резиденцію (1289 р.). Монголо-татарам не вдалося встановити свого контролю над Галицько-Волинською землею, і це єдиний край України, який не платив завойовникам данини [61]. Цю ласку Божу люди пов'язували з тим, що їхні настійні молитви були почуті. Невдовзі після змалювання ікони й поміщення її в замковій церкві, Богородицю найменували покровителькою Волинської землі, а її ікону проголосили чудотворною.

Як і Дорогобузька ікона, Луцька тяжіє своїм стилем до мистецтва Києва XI—XII століть, але має й свої місцеві риси: виразна об'ємність постаті та її видовженість, яка свідчить про певні навички маляра в монументальному мистецтві; похилість плечей, уміле поєднання тональних переходів у межах одного кольору з тонкими, наче графічними, лініями й штрихами; розвинене декоративне відчуття майстра.

Щодо загальних українських рис Волинської ікони, то це, насамперед, теплота колориту. Кожний колір і відтінок відсвічують ніжністю й теплом: коричневий, помаранчевий, жовтий, білий із кремовим відтінком, навіть зелений. Декоративне вирішення просте, без надмірних подрібнень прикрас, а в складках одягу переважають пасмовидні чи злегка зігнуті форми. Як і образи Київської Русі, Волинська ікона перейнята глибоким та складним почуттям, де поєднані смуток і любов, ніжність і вольовитість. Вона є однією з найбільш психологічних ікон у старому українському малярстві. Сила психологічного навіювання українських ікон криється в щирості, неприхованості гострих переживань, у поєднанні кількох, часто суперечливих і контрастних, почуттів.

Поряд зі Святою Трійцею й Богородицею, українських майстрів ікони цієї доби цікавлять ті образи святих, які підходили до конкретної історичної ситуації. А ситуація була така, що народ прагнув вирватися з рук поневолювачів і просив заступництва й покарання гнобителів. Ідею заступництва втілював собою архієпископ Мір Лікійських чудотворець Микола, а ідею кари — святий Юрій, який убив списом змія-

людожера, фактично матеріалізований у плазуна образ падшого ангела сатани. Заступницька місія цих святих зумовила їхню особливу популярність в Україні в помонгольський період, так само, як і поява нового Богородичного образу — Покрови, яка вже не тільки молить свого Сина, а й власною дією оберігає посполитий народ від небезпек, нещасть і ворожих нападів. Оці три іконні теми — Покрови, святих Миколи та Юрія — набувають найбільшого поширення в період монголо-татарського лихоліття, хоч, напевне, були відомі українським малярам і в домонгольський період.

Однією з найвідоміших ікон про чудо юного лицаря Юрія, котрий убив змія, який тероризував місто, вимагаючи собі в жертву найкращих дівчат, є ікона XIV століття, що була віднайдена в селі Станиля Львівської області. Карпати, як і густі волинські ліси, стали перепоною монголо-татарам у їхніх загарбницьких просуваннях на Захід. Певна річ, азійські завойовники не так злякалися гір і лісів, як відчайдушного опору місцевого українського населення й регулярних князівських військ. Волинь і Галичина, на противагу недружним східним князівствам Київської Русі, зуміли об'єднати зусилля та не допустити кочівників ні у свій край, ні далі. Станильська ікона — це немов спогад про героїчний час відпору монголо-татарським військам: юний вершник на вороному коні з розгону всаджує гострого списа в роззявлену пащу лютого й підступного плазуна. З цього образу особливо яскраво постає символічна та алегорична роль ікони: в одній дії виражаються цілі історичні явища, в одній людині — маси людей, цілий народ. Сюжет про Юрієве чудо прийшов до східних слов'ян із грецької житійної літератури, однак знайшов свою інтерпретацію. Так, наприклад, традиційно білого коня на грецьких іконах тут змальовано чорним. Є різні пояснення цій зміні кольору (зрештою, на багатьох наступних іконах в Україні кінь теж білий), але найвірогіднішим є те, що майстер Станильської ікони знав пісні власного народу, де герой-визволитель часто скакав на ворога на «коникові вороненькому». Крім того, тут ще могли відіграти певну роль чисто мистецькі уподобання автора, який задумав свій твір на колористичних контрастах чорного (кінь і позем), червоного (плащ на Юрієві), золотистого (тло) і світло-брунатного (панцир). Цей майстер, крім чудового декоративного відчуття, мав ще добрі знання символічної абетки кольорів, де червоне — це або знак мучеництва, або царського походження, золоте — світло царства небесного й присутності Святого Духа, чорне — знак темної сили й пекла. Усі ці кольори не тільки сусідять один з одним, а й стикаються м'якими й точно проведеними лініями, що додає картині гарної ритмічної градації.

Святого чудотворця Миколу малювали на українських середньовічних іконах як князя Церкви — у владичому саккосі (так званих ризах) золотавого або білого кольору з візерунками великих хрестів; це пастир, який благословляє своє стадо, береже його від вовків світу цього, допомагає, зціляє, втихомирює бурі на морях і посилає дощ на пересохлі від посухи поля. Народ не створював собі ідолів навіть в образах святих, бо знав, що то не Миколині чуда, а Божі, тільки вчинені через посередництво особливого угодника, святу людину, якій Бог доручив виконувати численні свої милості. Тому Миколині ікони, поряд із центральним образом святого, містять на полях маленькі «кадрики» — сюжетні зображення того самого архієпископа Миколи, коли він здійснює волею Божою свої найголовніші чуда. Отже, ікона набуває ще й великого ілюстративного значення стосовно житійних книг — міней,— які мали читати віруючі в певні дні свят. Микола був універсальним помічником у всіх потребах людей, тому з початком формування іконостасів в українських храмах його образ займає своє місце в найвиднішому ярусі іконостаса — намісному. Причому, ікона святого Миколи вміщується в намісному ярусі (як правило, у лівій частині іконостаса, одразу за дияконськими дверима),— незалежно від того, чи храм названо Микільським, чи на честь якогось іншого святого.

Образи Богородиці й Миколи — це два унікальних образи в історії українського християнського мистецтва, які зазнали найістотніших іконографічних змін — у напрямі українізації ликів (щодо зображень зовнішності християнських святих на іконах в Україні, як і у Візантії, не прийнято вживати слово «обличчя», а «лик»). Відтак найпопулярніші образи в Українській Церкві — свята Діва Марія і святий Микола — втрачали свої східні риси й уподібнювалися до зовнішності українок та українців: Марія виглядає завжди молодою, Микола — старшим сивим чоловіком, як типовий український священик або єпископ.

Процес еволюції зовнішності святих на українських іконах відбувався вельми повільно, хоч почався ще за Київської Русі. Торкнувся він не тільки Марії та Миколи, а й інших святих, які зображалися в системі іконостасів: апостолів, пророків, персонажів святкових ікон. Ці зміни зовнішності святих стали частиною значно глибших змін, характерних для українських ікон, а саме — змін стилю [62]. Українська ікона впродовж віків принаймні вісім разів змінювалася в стильовому відношенні. У найдавніші часи ми бачимо два стилі візантинізму — комнінівський і палеологівський; потім у нашу ікону входять питомі риси стилю ренесансу; далі — тривалий і розмаїтий щодо форм період українського барокко; у XIX столітті поширені були романтизм і класицизм; у XX столітті, головним чином в ікономалярстві української діаспори на Заході, спостерігаємо цікаві й зовсім недосліджені явища синкретичного (чи синтетичного, об'єднавчого) стилю, а також модернізму [63].

Такий мінливо-стильовий шлях української ікони не знаходив розуміння в тих, хто дотримувався консервативного погляду на ікономалювання й у дослідженні ікони орієнтувався на дві національні школи — візантійську й російську, вважаючи їх єдино правильними. Тут справа особистих уподобань і власного розуміння мистцями й дослідниками ікон того, що таке духовність або святість в іконі. Але, на жаль, концепцію виключності візантійських та російських ікон було нав'язано світовому (у тому числі західному) іконознавству, і вона панує там досі.

Насправді ж стильова концепція розвитку ікони (вона характерна, до речі, не тільки для України, а й для Білорусі, Молдови, Румунії, частково для Болгарії, Сербії, Македонії, Грузії, Ефіопії й деяких інших країн східнохристиянської обрядовості) має свої переваги: ікона вливалася в загальний процес розвитку образотворчого мистецтва, набуваючи рис «свого», а не «позиченого» мистецтва; вона збагачувалася засобами народного мистецтва кожної країни, виражаючи не тільки вселенський християнський ідеал, а й національний [64]. Однак найголовніша перевага мінливостильової ікони над консервативною, заснованою на безконечному повторенні одних і тих же зразків,— має філософсько-теологічний характер. Біблія проти уніфікації обрядів серед народів світу й за їх різноманітність. У ній наголошується, що Бог і Його святі — не в недосяжних космічних далях, а поруч із кожною людиною. Українські майстри ікон, уподібнюючи святих до людей свого етносу, ближчі до євангельської науки, ніж ті, для кого старі догмати важливіші за Божу правду: наші майстри у своїх образах

зближували святих і віруючих, а не віддаляли одних від інших, малювали не далекі, незрозумілі, чужі лики, а таки свої, близькі й рідні, хоч і засновані на першообразах, визначених Церквою.

Ці зауваження важливо зробити тепер, бо якраз у Пізньому Середньовіччі (хоч загалом в Україні ще панували візантійська традиція малювання святих образів і визначальним стилем лишався візантинізм) уже виразно намічалася тенденція суттєвої стильової зміни: поступовий відхід од візантинізму й прихильність до ренесансної культури, своєрідний проторенесанс — передвідродженські настрої, більше оптимізму, прояснення палітри ікон, переборення суворості, трагізму в почуваннях людей і в мистецтві.

Усе це мало місцевий характер, зумовлювалося внутрішніми чинниками, що вселяли трохи надії: Золота Орда розпадалася, народ оживав для свідомого національного життя, Українська Церква в особі Київської митрополії зберегла свою ідентичність і свою канонічну територію, організаційну структуру. Мали певне значення і зв'язки із Заходом, особливо з Італією, батьківщиною європейського культурного Відродження, де й виник прославлений архітектурно-мистецький стиль ренесансу. Італійці — часті гості України; наші люди, переважно духовні особи, відвідували Італію. 1439 року київський православний митрополит Ісидор брав участь у знаменитому об'єднавчому соборі Католицької й Православної Церков із метою подолати розкол 1054 року. Він відіграв дуже конструктивну роль, зустрічався й розмовляв із папою Римським Євгеном IV, Константинопольським патріархом Йосифом і трьома іншими православними патріархами — Антіохійським, Александрійським та Єрусалимським, із візантійським імператором Іваном VIII Палеологом.

Пробуджувана, оживаюча Україна відразу стала відігравати в Європі свою давню роль посередника між Сходом і Заходом, сприяючи поліпшенню їхніх відносин, допомагаючи переборювати грецький культ ненависті до всього негрецького й латинський культ зверхності стосовно всього нелатинського.

На такому тлі відбувався подальший розвиток мистецтва ікони, набуття нею суттєвіших національних мистецьких рис. Якщо ікона Київської Русі піднесла найголовніші образи християнської релігії — Ісуса Христа, Богородиці й святих східносередземноморського й грецького пантеону, то для післямонгольської доби характерне оформлення іконографії святих слов'янського пантеону як свідчення внеску українського народу в розвиток християнства. Поряд з ідеями заступництва й кари підноситься ідея мучеництва: зображення численних мучеників і мучениць за віру з різних періодів історії Церкви, включаючи найновіший. Боротьба з монголо-татарами, відтак і з турками приносила на вівтар нові людські втрати й нових мучеників. Ніхто не може сьогодні сказати точно, скількох чоловіків, жінок та дітей убили завойовники за віру, під час захисту храмових святинь і церковного майна. Нема ліку тим, кого кочівники забрали в полон, щоб продати в рабство на ринках Сходу. Відомо лише кілька особливо промовистих прикладів. Так, 1 травня 1497 року татари вбили в селі Скриголові, що на березі річки Прип'ять, київського митрополита Макарія, який їхав із Вільнюса до Києва й зупинився в цьому селі, аби в місцевій церкві відправити Службу Божу. Якраз під час здійснення Божественної Літургії на село напали татари, щоб узяти ясир (полонених на продаж). Митрополит велів людям рятуватися в схованках, а сам залишився при престолі. Розлючені татари, побачивши, що владика один, без людей, схопили його і стяли йому голову. Ось такими людьми поповнювалася мартирологія Української Церкви. До речі, нетлінні мощі святителя Макарія збереглися й лежать у раці (спеціальній труні) Володимирського кафедрального собору в Києві. Чи треба шукати якихось інших причин, чому саме в XIII—XV століттях наші майстри ікон змальовували багато образів відомих мучеників Греції, Риму, Київської Русі — Дмитра, Івана Воїна, Теодора Стратілата, Кузьми й Дем'яна, Бориса й Гліба, Параскеви П'ятниці й Уляни, Варвари й Катерини?

Тяжкі часи спричинилися до того, що кращі українські митці (особливо прихильні монументальній течії українського малярства) виїздили до сусідньої Польщі, де прикрашали костьоли Римо-Католицької Церкви: наприкінці XIV століття вони розмальовували храм у Вислиці, 1418 року — каплицю в Люблінському замку, 1430 — костьол у Сандомирі, 1470 року — королівську молільну каплицю Вавельського замку в Кракові (тодішній столиці Польського королівства) [65]. На самих же українських землях монументально-настінне малярство завмерло і вся увага була звернена на ікони. Вони ж зберегли свій величний, монументальний, чисто літургійний характер. Не мала Україна тоді ще таких високих багатоярусних іконостасів, як Московське князівство, ікони до яких малював уславлений майстер Андрій Рубльов зі своїми учнями. Проте в невеликих храмах України були ікони величезної духовної сили й незрівнянної краси.

З огляду на втрату Україною-Руссю державної незалежності з центром у Києві, з творчості українських майстрів ікони й фрески непогано скористалися сусіди України. Вони запрошували — часом відверто переманювали — найбільші таланти України до себе. Особливо щедро користалися з українських талантів північні князівства XIV—XV століть. Не маючи зовсім або маючи мало власних митців, вони звертали свої погляди то на Візантію, то на Україну — з їхнім багатим досвідом розвитку православного мистецтва. В Україні північні сусіди облюбували для «полювання» на таланти Волинь. На початку XIV століття Москва висунула на престол митрополита волинянина Петра Ратенського, котрий був на той час неперевершеним майстром ікон, з яких збереглася дотепер знаменита «Петрівська Богородиця». Україна в особі Петра втратила обдаровану людину; але з цього факту ми знаємо, хто творив у російських князівствах Середньовіччя високе сакральне мистецтво.

Ще показовішою є постать Андрія Рубльова (близько 1360—1430 рр.), якого російське мистецтвознавство без належних підстав відносить до «великих російських іконописців». Тимчасом останні спостереження показують, що Андрій Рубльов — це волинянин із селища Рубельки біля Володимира-Волинського (аргументована публікація на цю тему — Тетяни Галькун та Анатолія Якуб'юка «Андрій Рубльов: міфи і реальність» у волинській газеті «Віче» за 12 січня 1996 р.). Це той самий «майстер Андрій з помічниками», який розмальовував фресками замкову каплицю й костьол бернардинок у Любліні, костьол Колегіуму у Вислиці, а потім, будучи запрошеним митрополитом Кипріяном (до речі, тісно пов'язаним з Україною), розмальовував собори Благовіщення (московський Кремль), Троїцький в Андрониковому монастирі (Москва), Успенський (Владимир-на-Клязьмі). Україна доби Середньовіччя, отже, дала свої найбільші таланти як католицькій Польщі, так і православній Москві. Це зайвий раз підтверджує першість Києва, першість України як у поширенні християнства, так і християнського мистецтва у Східній Європі.

На межі XIV і XV століть склався український іконостас із трьох ярусів (доти були одноярусні, лише з намісних ікон). У першому ярусі, як і раніше, розмі-

щували головні ікони — Ісуса Христа, Богородиці, святого Миколи й того святого, на чию честь була названа церква. На царських дверях (званих ще й райськими) містилися образи чотирьох євангелістів і Благовіщення Діві Марії. Над царськими воротами (які символізують вхід до небесного царства й при яких відбуваються головні події Божественної Літургії) укріплювалася спочатку ікона Спаса Нерукотворного (нерукотворного, бо Церква вважає, що зображений тут лик Ісуса Христа в терновому вінку дивним чином закарбувався на рушнику, коли Господь у муках ніс хреста на Голгофу і йому подали рушника витерти піт), а з XVI та XVII століття почали встановлювати зображення Таємної Вечері, під час якої й сталося перше причастя апостолів тілом і кров'ю Христа у вигляді хліба й вина — так звана Євхаристія.

На рівні арки царських воріт розміщували другий ярус ікон. У цей час уже склався церковний календар, були утверджені великі й малі свята року. І ось, щоб ушанувати найголовніші християнські свята річного циклу та нагадувати про них віруючим, які щонеділі приходили до церкви, духовна влада постановила над намісним рядом укріпити дванадцять ікон — за числом річних свят: шести Ісусових (Різдва Христового, Хрещення в Йордані, Стрітення, В'їзду Христа в Єрусалим, Воскресіння, Преображення) та шести Богородичних (Різдва Богородиці, Введення її у храм, Благовіщення, Вознесіння, Зіслання Святого Духа, Успіння). Ці теми свят дали назву й іконам цього ярусу — святкові, або празникові. Щоб розташувати їх у храмах над великими намісними іконами, святкові ікони малювали невеликими за розміром. У них зображалося багато постатей, була виражена дія, тому їх ще називали жанровими іконами (за аналогією з жанровим світським малярством).

Найвищий, третій, ярус виглядав як завершення піраміди або трапеції, залежно від того, якою була загальна композиція іконостаса. Тут укріплювали тільки три ікони: посередині Ісус Христос як цар і суддя Всесвіту (таким хочуть бачити Його віруючі під час майбутнього, другого пришестя на землю), а обіруч пророк Іван Хреститель (як уособлення Старого Заповіту) і Богородиця Марія просять Господа помилувати грішний світ, бо ж сам він уже пролив свою кров за нещасний люд. Це так звана есхатологічна ікона (грецьке «есхатос» — далекий, крайній, останній, кінцевий), вона нагадує про те, як повинен закінчитися в майбутньому цей світ; грецька назва її — «деезис», або «дейзис», а українська — моління. Це дуже важливий образ в іконостасі й недарма його вивищили над усіма іншими: він заохочує й закликає присутніх у храмі молитися, бо тільки молитва рятує від минулих гріхів, а все інше, у тому числі й так звані «добрі справи» людини, не є гарантією спасіння, адже наші справи ніколи не є до кінця добрими.

Отож, в іконостасі через окремі образи досить повно і збалансовано виражена основна думка Біблії щодо минулого, сучасного та майбутнього людства. При відсутності Святого Письма у більшості віруючих, саме іконостас був «наочним» Святим Письмом, нагадуючи про великі діла Божі не теоретично, а конкретно й доступно навіть малописьменній чи й зовсім неграмотній людині. На жаль, цієї функції іконостаса в старовинній Церкві чомусь не беруть до уваги ті, хто критикує вшанування ікон і хто трактує їх як «ідолів».

Цими трьома ярусами, які сформувалися в основних рисах ще в Середньовіччі, справа не обмежилася. Забігаючи трохи наперед, треба сказати, що як тільки в Україні почали в XVI й наступних віках будувати вищі й просторіші храми, продовжував «рости» вгору й іконостас. Добавлялися все нові й нові ікони. Якщо дозволяв простір храму, до дванадцяти обов'язкових ікон святкового ярусу додавали інші, наприклад Воздвиження Чесного Хреста (таке свято встановлено на згадку про знайдення експедицією візантійської імператриці Єлени хреста, на якому був розіп'ятий Ісус Христос), Жінки Мироносиці, Покрова. Були додані нові яруси: пророків, на яких зображалися постаті або погруддя авторів пророчих книг Старого Заповіту — Ісая, Єремія, Єзекиїл, Даниїл, Ілля, Йона та інші; апостолів, тобто дванадцяти учнів Ісуса Христа. А на іконостасах у великих кафедральних соборах часом добавляли найнижчий ярус під намісними іконами, то були чотири сцени зі Старого Заповіту — чотири жертви: Жертва Мойсея, Жертва Авраама, Жертва Мелхіседека й Жертва Авеля. Нижнє розташування цих ікон у системі іконостаса зумовлене змістом самої Біблії: це фундамент Боговшанування, стародавні сюжети про те, як людство йшло до правильного розуміння Бога.

Таким чином, повний український іконостас налічував до дев'яти ярусів. Один із таких унікальних іконостасів XVIII століття зберігся до нашого часу — це іконостас церкви святого Андрія в Києві. Дивлячись на такий іконостас, віруюча людина бачила всю панораму подій і дійових осіб, які охоплювали кілька тисячоліть. Якщо навіть хтось і не знав деталей, що і з якої нагоди змальовано на тій чи іншій іконі, то її зміст підказував розшукати відповідне місце в Біблії й ознайомитися з ним. Це була чудова заохота до читання книг Святого Письма, до глибшого осягнення Слова Божого.

Богослужіння в Церкві східного обряду не тільки врочисте (бо врочистим є й служіння в західній, латинській Церкві), а й зображальне. Жест, виходи і входи до царських і дияконських дверей, одяг священика — усе це розраховане на зорове сприйняття, доповнює слово і спів. Іконостас у цій системі є неначе ланкою єднання всіх мистецтв, які «беруть участь» у здійсненні Божественної Літургії: мистецтва врочистого речитативу, виголосу, мистецтва співу й мистецтва зображення. Така роль іконостаса вироблялася століттями, акумулюючи вираження як духовного покликання людей віри, так і вияву найкращих здібностей і талантів тих, хто створював тексти Літургії, писав музику для хорових співів, різьбив іконостаси й малював ікони.

Повертаючись до часів Середньовіччя зазначимо, що до XVI століття ми майже не знаходимо різьблених іконостасів: вони були мальовані, зовсім плоскі. Іконостас мав вигляд звичайної великої стіни або своєрідної архітектонічної рами для образів тих двохтрьох ярусів, які тоді вже склалися. Використовувалися типово середньовічні, тобто з елементами плетінки, візерунки. Тільки в наступні періоди розквітнув рослинний орнамент, а з народного мистецтва було запозичено для оздоблення іконостасів геометричні мотиви.

Українські іконостаси зазнавали поступових змін, що відбувалися в напрямі віддалення від візантійських (і будь-яких інших чужинських) взірців та наближення до традиційних національних мистецьких форм. Зміни в композиції, декоративній виразності й пластиці іконостаса наприкінці епохи Середньовіччя перетворюють його із звичайного обрамлення для ікон, з перегородки між святилищем і «святим святих» (так називається церковною мовою вівтарна частина храму) — на монументальну архітектонічну композицію, покликану не розділяти людей і священиків, а зближувати їх. Розвиток іконостаса, перетворення його на центральну зображальну частину храму й головне середовище духовного «буття» ікони наблизило настання не тільки ренесансу в малярстві, а й відродження віри. Храм і монастир, як і колись у Київській Русі, набуває

нових функцій: і дому молитви, і осередку громадської діяльності на ниві служіння Богові. Ширше залучення народного мистецтва до церковного вжитку, у тому числі елементів народної різьби, вишиваних рушників, скатерок, виробів із благородних металів та коштовних каменів,— значно зблизило церкву й простий віруючий люд.

Вивищення й запишнення іконостаса продовжувалося паралельно з іконографічними виправленнями зовнішнього вигляду святих на іконах — від узвичаєних «східних» ликів до нових святих ликів із більшою схожістю на людей європейських країн. Важливо підкреслити ще раз, що ця європеїзація й українізація зовнішності святих на іконах відбувалася дуже повільно, майже непомітно, в межах, скажімо, одного століття; до того ж вона розвивалася по-різному в існуючих осередках ікономалювання. Найраніше ознаки орієнтації майстрів на місцеву людність при зображенні ликів виявилися в Києві за часів Алимпія Іконописця й, очевидно, під безпосереднім впливом його новаторської творчості. Далі ми бачимо розвиток цієї тенденції у волинських та галицьких осередках ікономалювання. Львів, Галич, Перемишль, Холм, Жовква, Луцьк, Остріг, Почаїв — ці центри духовного життя й церковного мистецтва, оберігаючи традиції старої київської ікони, вводять риси нового ідеалу святої людини. Цей ідеал ґрунтується на поєднанні високої духовності з вродливою зовнішністю.

Латинське мистецтво Католицької Церкви сповна взяло для себе ідеал зовнішньої краси. Українська ж традиція не наслідувала цього, бо пріоритетним завжди вважала духовний, натхненний образ; а краса мала бути не пишною, не яскравою й підпорядковуватися красі духовній. Не мають і ніколи не мали рації ті, хто вважав, що українські ікономалярі ледь не піддалися впливові мистецтва Римо-Католицької Церкви. Основна спонука майстрів малювати святих на іконах гарними, милими, приємними — не наслідувати когось, а виробити власний ідеал святої людини. Коли турки взяли останній оплот Візантійської імперії — її столицю Константинополь,— православні християни в Україні позбулися наглядачів. Послабшав контроль і за ікономалюванням. Отоді саме відкрилися ширші можливості для українізації образів.

Одною з кращих ікон, у якій тенденція відходу від давнього візантійського ідеалу зовнішності помітна, так би мовити, неозброєним оком, походить із львівського мистецького осередку і датується першою третиною XV століття [66]. Вона зберігалася в церкві села Красова, а тепер — у Національному музеї у Львові. Це Мати-Провідниця — Одигітрія. Мигдалеподібні очі із зіницями точно посередині очного яблука, довгі дугасті брови, тонке перенісся з двома звуженнями й горбочком указують, що майстер знав стару традицію іконографії, але не був у її полоні, не ідеалізував її. Він змалював при цих східних очах округле слов'янське обличчя з характерним м'яким малюнком щік, підборіддя й особливо гарних уст, що не виражають уже такої скорботи й муки, як то було давніше на подібних іконах.

Звертає на себе також увагу значно просвітлілий колір лику Марії, рожевий, а не вохристо-оливковий колір її щік з рум'янцями, загальна миловидність молодої матері. У світліших тонах змальовано одяг Богородиці — він є загалом зеленкуватого тону, але при цьому наче півпрозорий і тому крізь цю ніжну зеленкуватість пробивається багряно-рожева, інколи й брунатна барва. Христос убраний у ясно-помаранчевий плащ, із-за якого видно білий рукав, орнаментований хрестиками. Ця білизна сорочки є гарним акцентом, що організовує цілу колористичну палітру твору. Біле увиразнює не тільки соковитість сусідніх теплих барв, а й відіграє певну пластичну роль, підкреслює об'єм і глибину простору в іконі.

Красівська ікона Божої Матері є нетиповим образом для українського ікономалярства XV століття. У ній немовби ожили й відродилися деякі особливості київської школи малярства кінця XI й початку XII століття, тобто Алимпієвої школи: монументальність побудови образу водночас із лагідністю, ніжністю психологічної інтерпретації; використання кольорів і відтінків тільки теплої гами; вироблення власних рис зовнішності Марії та Ісуса, що суттєво відрізнялися від прийнятих у малярстві Візантії та інших країн, де сповідувалося східнохристиянське віровизнання й поширювалася ікона. Крім того, іконі властиві й цілком нові риси, яких не було в сакральному мистецтві столиці Київської Русі,— і це, насамперед, наділення Богородиці світлим кольором шкіри, бачення її як людини білої раси. До речі, вибілювання зроблено на щоках, шиї, підборідді тоненькими й густо покладеними лініями, але здаля здається, що це не лінії, а легко промальовані лесирування (тобто тонально виконані прописування білилом поверхні раніше нанесеного фарбового шару). Це цікаве й багатообіцяюче явище, яке в цілому ще не стало характерним для ікон Середньовіччя, де лінія й штрих були засобом розділення, а не відтворення своєрідної світлотіньової гри, як це бачимо на Красівській іконі. Вона вже «дихає» близьким для України ренесансом, віщує великі оновлюючі зміни, що настануть у XVI столітті.

Від середини XIII до кінця XV століття Україна переживала дуже тяжкі часи. Будучи чимось значно більшим за звичайну церковну річ, ікона в цю добу відобразила драму народного життя, а також і віру народу в кращий прийдешній час. *Розширення тематики* іконного малярства, вибірковий характер складання корпусу святих, які мали зайняти місце в іконостасі (неприйняття нав'язуваних греками списків святих та поповнення списку українськими святими), формування високого «пірамідального» іконостаса, зміни в стилі малювання й іконографії — усе це надавало українській іконі неповторності, відрізняло її як від візантійсько-балканських ікон, так і від ікон Новгорода, Суздаля, Владимира, Москви. У цю добу почався процес формування національного «обличчя» ікони. Дуже поширена думка, що ікона у своїй духовній та естетичній суті надетнічна, наднаціональна. Це так — і не так! Адже все у Церкві є світовим, або, церковною мовою, вселенським; але обрядове вираження цієї всесвітності в кожного народу склалося своє. Бог не любить одноманітності, «єдиноначалія», яке веде до несвободи й тоталітарності: «Хваліть Бога в святині Його, хваліте Його на могутнім Його небозводі! Хваліте Його за чини могутні Його, хваліте Його за могутню величність Його! Хваліте Його звуком трубним, хваліте Його на арфі та гуслах! Хваліте Його на бубні та танцем, хваліте Його на струнах та флейті! Хваліте Його на цимбалах дзвінких, хваліте Його на цимбалах гучних! Все, що дихає,— хай Господа хвалить! Алілуя!» (Псалом 150).

Відкинувши концепцію сліпого наслідування чужих зразків, але визнаючи чинним у всій повноті основоположне вчення Сьомого Вселенського Собору про іконошанування, українські майстри малярства ще в добу Середньовіччя довели, що вони обстоюють розмаїтість національних форм ікономалярства, а не шовіністичні вигадки ревнителів «єдиноначалія».

* *
*

Доба після монголо-татарського завоювання України не була такою темною й похмурою, як її часто

змальовують. Стара князівська Русь-Україна впала, розвалилася після п'яти віків свого існування. Але це була багатоетнічна імперія з однією панівною народністю й численними (переважно неслов'янськими) етнічними меншинами: ці меншини (як це було у випадках з іншими імперіями) дуже спричинилися до занепаду Київської Русі. Проте вогнище державності не згасло після 1240 року. Монголи з татарами вже вйдихалися у своєму завойовницькому «марші» з глибин Азії і не змогли завоювати одне з найсильніших регіональних князівств Київської Русі-України — Галицько-Волинське, не змогли перейти Карпати і вдертися до країн Західної Європи. Стара Українська держава дуже зменшилася територіально, але це пішло на деяку користь корінній народності: перед лицем страшної навали русичі-українці консолідувалися, перестали думати про підкорення й утримання в послухові половців, печенігів, угро-фіннів та інших колишніх підданих Києва, а звернули пильну увагу на свої українські справи, в тому числі (якщо не насамперед) на розвиток і плекання Церкви з її розгалуженою інфраструктурою — архітектурою храмів, малярством, переписуванням церковних книг та їх оздобленням, хоровим співом тощо.

1253 року Галицько-Волинське князівство набуло вищого державного статусу — королівства, і князь Данило Романович дістав від римського папи Інокентія IV королівську корону. Наступники Данила Галицького — Лев Данилович, Юрій Левович, Лев Юрійович і Юрій-Болеслав — зберігали титул королів аж до розпаду Галицько-Волинського королівства (1340 р.), яке стало жертвою вже не далеких монголів, а ближчих сусідів — Польщі, Угорщини й Литви. Таким чином, упродовж 87 років (1253—1340) один з найважливіших етногенетичних регіонів українства з центрами в Галичі й Володимирі-Волинському зберігав старокиївську традицію державності — і навіть домігся підвищення статусу цієї державності від князівства до королівства.

Цей тривалий період мав величезне значення для формування нової української культури, котра вийшла із стагнації й пережитого 1240 року шоку. Саме тоді були закладені основи майбутнього відродження всіх відтинків культури й формування з надр української народності — української нації. «Відродження» — це термін, який вживають у науці стосовно італійської культури XV—XVI століть. Але глибше вивчення культур інших європейських народів показало, що багато народів нашого континенту (і не лише в Західній Європі) зазнали більш-менш у цей самий період власних відроджень, тільки частково пов'язаних з італійським відродженням.

До цієї категорії на всіх підставах можна віднести й український народ. У нас, правда, ішлося про відродження не античної греко-римської культурної спадщини початку нашої ери, а спадщини Київської Русі-України XI—XII віків. І подібно до того, як італійське відродження не стало буквальною реставрацією античності, а внесло в нове християнське мистецтво дух гуманізму й високого мистецького професіоналізму, притаманних античному мистецтву,— так і українське відродження не повторило буквально київського мистецтва XI—XII століть. В українському мистецтві післямонгольської доби з'являється новий фактор: народне мистецтво. Щодо церковного мистецтва взагалі й ікони зокрема дія цього фактора стає постійною, але повільною, нерадикальною. Процес «малих змін» розтягся на півтора-два століття (XIV і XV); і цей період можна назвати «українським передвідродженням», або «українським проторенесансом». Спочатку в Галицько-Волинському королівстві, а потім у поневолених, проте нескорених українських землях ширшого масштабу нагромаджуються позитивні зміни, що мають принаймні три основних джерела: київська мистецька спадщина XI—XII століть, народне мистецтво регіонів, впливи із Західної Європи. Це були досить різні джерела, однак сáме в їх органічному переплавленні сформувалася неповторність, національна своєрідність української професійної мистецької культури.

Українське передвідродження більш-менш збігається з італійським передвідродженням у часових межах: у нас — це XIV—XV століття; в Італії — XIII—XIV (так звані «треченто» і «кватроченто»). Різниця в одне століття — цілком природна з огляду на різницю в культурних традиціях й у різному перебігові історичного процесу в обох країнах. Помітна також різниця й у характері змін у мистецтві від певного теологічного аскетизму до гуманізму: в Італії ці зміни радикальніші, часом просто революційні; в Україні — малі, поступові, ледве помітні в межах малих відрізків часу.

Так, наприклад, середньовічна Італія мала колись розвинене мистецтво східної ікони (Венеція, Равенна, Сієна), але в результаті досить швидких і радикальних змін у малярстві Італія прийшла до «високого відродження» в XVI столітті вже без ікони, яка ніби «розчинилася» в пошуках нового ренесансного стилю малярства. Так римо-католицький світ втратив традицію ікони, котру любив і плекав попередні тисячу років. Україна, навпаки, в період свого проторенесансу дала високі зразки духовної ікони, осяяної серпанком гуманістичних ідей. В цій іконі значно послабло суворе візантійство, хоча жодна риса з тієї містичної наснаженості, яку ми називаємо «теологією ікони», не загубилася й не «розчинилася» в нових пошуках українських ікономалярів.

Отже, український проторенесанс — це реальність історії українського мистецтва завершального періоду української середньовічної культури. На стильовому відтинку — це перехід од переважаючого візантинізму попередніх віків до ренесансного стилю наступного XVI століття. Не лише мистецтво ікони було зачеплене цими перехідними змінами. Практично вся мистецька інфраструктура Української Церкви перебувала в повільних, поступових змінах від візантинізму до ренесансу: книжкова мініатюра, різьба, декоративне мистецтво. Масштабність стильових змін промовляє про те, що ці зміни були велінням часу.



УКРАЇНСЬКА ІКОНА СТИЛЮ РЕНЕСАНСУ (XVI СТОЛІТТЯ)

XVI століття — переломний момент в українській культурі. Обставини в Центральній і Східній Європі й на цьому етапі історії не були на користь України. Золота Орда розпалася й сама згинула. Начебто зникла страшна й темна сила, яка знищила Київську Русь. Але сили народу були підірвані. Кілька століть бездержавного життя зробили свою руйнівну справу. Захищені колись Руссю-Україною від навали азійських племен західні сусіди України всі ці роки втішалися мирним життям, а тепер, коли спільний ворог ослаб, почали недобрим оком позирати на Україну і, зрештою, взялися роздирати її на шматки. Кримське ханство разом із Туреччиною загрожувало з півдня. Угорщина панувала над українським Закарпаттям і вже будувала плани просування в Прикарпаття. Польське королівство посилювало свої впливи на Холмщині, Підляшші, Волині й Галичині. А Литовське князівство майже слідом за монголами встановило свій протекторат над Північною Україною. Та найбільші апетити щодо України були в Московського князівства, котре саме в XVI столітті, за Івана IV Грізного, стає царством і починає виношувати ідею майбутньої деспотично-кріпосницької імперії на гірший взірець занепалої Візантійської — третього Риму. Жодного доброго сусіда не було в Україні ні на суходолі, ні на морі; з усіх чотирьох сторін світу тяглися до багатої, але знекровленої тяжкою борнею української землі жадібні й загребущі руки.

Якщо Іспанія, Португалія, Франція, Англія шукали собі колоній за морями, розвивали мореплавство, то деспотичні монархії Сходу, будучи далеко від морів, намагалися загарбати собі колонії поруч, біля своїх суходільних кордонів. Одначе за віки життя в ярмі Золотої Орди українці дечому навчилися. Один із таких уроків — будь-що організувати самооборону, щоб вижити. Тому наприкінці XV й на початку XVI століть у нижній течії Дніпра, за кам'янистими кряжами-порогами, де ріка утворювала каскад водопадів, молоді чоловіки з різних земель України утворили військову організацію козаків — Запорізьку Січ. Її основною метою було боронити Україну з найнебезпечнішого боку — південного, звідки здійснювалося особливо агресивне проникнення ісламського світу — Оттоманської імперії та Кримського ханства [67]. Це ханство виникло в 40-х роках XV століття з решток татарських племен, які прикочували в Україну в складі військ монгольської Золотої Орди. По розпадові цієї Орди татари утворили на Кримському півострові своє ханство, яке чинило численні напади на Україну з метою грабунків і полонення молоді для продажу в рабство на ринках Сходу. Потрапивши у васальну залежність від турків, татари Криму стали зброєю загарбницької політики турецьких султанів, котрі прагнули дестабілізувати Європу й частинами завоювати її. Першою жертвою мала стати Україна. Тому самооборонна Запорізька Січ українських козаків була на перешкоді цим планам.

Надалі українське козацтво відігравало вирішальну роль в обороні України на Заході, Сході й Півночі. Створення українським народом кількісно невеликої, але ефективної й маневреної військової організації в нижній течії Дніпра сприяло піднесенню духу та національної свідомості серед широкого загалу, налагодженню господарського життя й розвитку культури.

Відчуття захищеності, зменшення страху за життя й волю розкувало творчі сили народу. У характері українців завжди спостерігався особливий потяг до зображальних мистецтв і до музики, тому при настанні хоча б елементарних умов життя й безпеки образотворчість і пісня перебували на піднесенні; причому типовий шлях такого піднесення — від народного мистецтва до професійного [68]. Більшість творчих починань і нових пошуків зароджувалася в народі, на рівні фольклору, а потім уже (або паралельно) ці починання й пошуки ставали набутком мистців-професіоналів. Завдяки деякому поліпшенню політико-економічного та військового становища України в XVI столітті спостерігається значне піднесення народного мистецтва й відповідно — його вплив на професійне. Подібного не було ні за часів Київської Русі, ні в добу Пізнього Середньовіччя.

Так, мистецтво ікони виходить у XVI столітті за межі монастирського середовища, де процес її створення — від стругання кипарисових або липових дощок до нанесення останніх пробілів на шар фарби — нагадував містерію з численними благословіннями, відправами, молитвами й співами. Народні малярі, хоч і самі молилися перед початком роботи, спростили цей духовний супровід своєї праці. Вони малювали ікони в основному для домашніх вівтарів — причілкових кутків або спеціальних полиць, відведених для зберігання ікон. Власне, народна ікона з її простим і наївним уявленням про зовнішність святих вельми вплинула на подальший розвиток професійного ікономалювання в Україні, пришвидшила процес іконографіч-

ної українізації, відходу від візантійської іконографії [69].

Ця тенденція викликала пізніше серед шанувальників ікон і мистецтвознавців різні контраверсії: прихильники візантинізму нарікали на те, що стилі ренесансу й барокко, прийняті українськими малярами XVI—XVIII століть, знищили ікону як високодуховне мистецтво Церкви; їхні опоненти, навпаки, доводили, що якраз ренесансна й бароккова ікона цих трьох століть найповніше виразила саму суть української духовності в мистецтві, що ікони цієї доби є унікальним внеском України у світове християнське мистецтво. Мабуть, другий погляд ближчий до істини, бо навіть у межах нових стилів, прямо протилежних візантинізмові, українська ікона ніколи не поривала зі східнохристиянською філософією ікони.

Щоправда, в ікономалювання були внесені деякі елементи реалізму. Майстри відмовилися від засобів, які робили ікону надто абстрактною, важкою для сприймання. Вони й у попередні віки не приймали зворотної перспективи, а тепер про неї не могло бути й мови. Так само українська ікона ніколи не була цілком площинною, проте глибина простору намічалася дуже мало. Тепер же, починаючи з XVI століття, третій вимір — глибокий — використовується без усяких застережень: поряд з іконами з плоским тлом (золотим, тисненим, орнаментованим) з'являються ікони з пейзажним тлом, з далекою плановою або лінійною перспективою. Близьке зображали більшим, далеке меншим, найдальше — зовсім маленьким. Цим українська ікона XVI—XVIII століть наближена до картини. Наші майстри стали на позицію, що небесний простір святих і земний простір грішних — тотожні, хоч наповнення цих двох просторів різне, як це яскраво описано у видінні майбутнього райського світу — нового Єрусалима, нового неба й нової землі: «А місто чотирикутнє, а довжина його така, як і ширина. І він зміряв місто тростиною на дванадцять тисяч стадій; довжина, і ширина, і вишина його рівні. І місто не має потреби ні в сонці, ні в місяці, щоб у ньому світили,— слава бо Божа його освітила, а світильник для нього — Агнець. І народи ходитимуть у світлі його, а земні царі принесуть свою славу до нього. А брами його зачинятись не будуть удень, бо там ночі не буде. І принесуть до нього славу й честь народів. І не ввійде до нього ніщо нечисте, ані той, хто чинить гидоту й неправду, але тільки ті, хто записаний у книзі життя Агнця» (Об'явлення святого Івана Богослова, 21:16, 23—27).

Отже, з богословсько-есхатологічного погляду, тривимірна ікона, якої трималися українські майстри, набагато повніше узгоджена з євангельським ученням, ніж ікона площинна, двовимірна. Формальна схожість із картиною не секуляризує ікони, не робить її різновидом світського мистецтва. Простір в іконі зображається не так, як на реалістичній картині: він ідеальний, райський, небесний. Навіть коли деякі речі взяті з реального середовища, вони розцінюються в контексті небесного. Тло ікон часом мало подвійний характер: частина його була плоска, золочена, з тисненим орнаментом, а частина — пейзажна. Повністю пейзажне тло використовувалося в тих іконах, що відображали земне життя Ісуса Христа, Діви Марії чи святих. Малярі тоді старалися зобразити Палестину чи Грецію так, як ці країни їм уявлялися, тобто найчастіше ідеалізованими. У натуралізацію іконного тла українські малярі внесли безліч цікавих деталей. Вони наблизили середовище, в якому жили Господь, Діва Марія зі святим Йосипом, апостоли та євангелісти, до природи рідного краю. У ренесансних українських іконах XVI століття гори, будівлі, дерева, кущі, трава ще умовні, схожі на макети, на декоративні кубики, наприклад, гори у вигляді видовжених коробів або лижв. Та поступово, коли майстри вже прийняли стиль барокко (XVII—XVIII ст.), вони позбавили довкілля колишньої умовності, натуралізували його. Пейзажне тло на іконах житійного характеру дедалі більше нагадувало природу України, а будівлі — архітектуру міст України.

Чи означало все це залежність ікони від світського мистецтва, від пейзажу, портрета, побутової картини? У період Середньовіччя засоби малювання ікони домінували над усім мистецтвом. У дусі ікон малювали мініатюрні ілюстрації в рукописних пергаментових книгах, фрески та мозаїки на стінах. Тепер же, з XVI століття, все змінилося, і жанри світського образотворчого мистецтва «позичали» іконі свої власні мистецькі засоби. Мусимо сказати, що таке мало статися, бо зміни в малюванні зовнішності святих запрограмували й зміни в зображенні довкілля. Якщо зносити перегородки між світом реального й позареального, то зносити треба було на всіх рівнях, а не лише на рівні іконографії. Це було не тільки вивільнене від догм ренесансне малярство, а й ренесансне мислення, новий підхід до першообразів християнської релігії [70].

Естетичні уявлення Середньовіччя ґрунтувалися на тому, що земне й небесне ні в чому не подібні між собою. У середовищі вічного буття святих угодників усе не таке, як на землі,— душі воскреслих, довкілля, предмети, простір і час. Усе це малювалося в уяві, мов уві сні. Як воно виглядає насправді, ніхто з живих не бачив і побачити не може. Водночас людська свідомість не може відірватися від образу того довкілля, серед якого ми живемо. Отже, творити в іконі інший світ означало ґрунтовно деформувати світ видимий, надати йому сенсу перетвореного, що й чинили візантійці на підставі канону ікон IX—X століть. Не слід забувати при цьому, що аскетична філософія Середньовіччя як на Сході, так і на Заході будувалася на певному нехтуванні, зневажанні, а в окремих монаших орденах Римо-Католицької Церкви навіть на презирстві до земного життя.

Епоха Відродження істотно змінила ставлення до земного й небесного, до святого й несвятого, до відношень між ними. Віруючі люди мовби нанову відкрили, що світ реалій непоганий, навіть прекрасний; він є творінням Божим, лише зіпсований гріхом. Західне мистецтво цілком прийняло цю ідеологію, але східне мистецтво поставилося до неї застережливо. Тільки Україна й Білорусь у Східній Європі та Сербія на Балканах опинилися у сфері культури епохи Відродження. Інші православні країни поставилися до відродженської ідеології й філософії вороже, або, в кращому разі,— байдуже. Православна еліта України пішла у своїх симпатіях до Заходу і його нової культури, вивільненої від середньовічного аскетизму, аж так далеко, що відновила давно втрачену єдність із центром світового католицизму — Ватиканом. Це сприяло тіснішим зв'язкам української культури з культурою Італії, Польщі, Франції. Але поспішність унії, непідготовленість до неї людей у різних землях України мали й негативні наслідки, зокрема, у політичному й церковному житті [71]. І все ж, у мистецькій царині зв'язки із Заходом виявилися плідними як для тих ікономалярських шкіл, де була запроваджена унія, так і для тих, які унії не прийняли. Берестейська Унія 1596 року розколола українське суспільство, але не розколола українського мистецтва, у тому числі й ікономалювання [72].

Майстри ікони позбулися абстрактності іконних образів, наділяли святих характерною зовнішністю й рисами глибокого психологізму. Ікона ніби стала «співпереживати» з глядачами. Святість не трактується як щось позаземне, вона має місце в реальному світі,

доступному органам сприймання. Нова філософія ікони випливала із засад Біблії про досконале творення Богом неба, землі й людини: «І побачив Бог усе, що вчинив. І ото,— вельми добре воно» (Буття, 1:31).

У ренесансній іконі триває подальша орієнтація малярів на український типаж обличчя. Раніші спроби в цьому напрямі були тільки тенденцією, яка виявлялася нечасто й обережно: візантинізм не давав утвердитися тенденції в ширших масштабах і стати явищем. Тепер же українізація ликів стає визнаним правилом, і жоден єпископ не ставить це під сумнів[73]. Більше того, запровадження нової іконографії чинилося на такому високому професійному рівні, що проти нової української ікони не могли заперечувати навіть високі ієрархи старих східних патріархатів, котрі дедалі частіше провідували Україну, а деяким священнослужителям навіть бракувало слів для вихваляння майстерності та краси ікон. Білий колір шкіри, зменшений розріз очей, помірні вуста, рум'яні щоки — такий лик на іконі сприймається як норма. Проте ці зміни щодо гармонізації іконного малювання на основі ренесансного стилю зовсім не свідчили про відмову від візантійської основи іконографії як такої. Опрацьовані в IX—X століттях композиційні принципи залишилися непорушними. Розкладка кольорів зберегла свій традиційний символічний зміст: золото означало світло Божого царства; червоний одяг — належність святого до царства вибраних праведників; блакитне й зелене — це кольори земного життя; біле — колір чистоти й шляхетності тощо. Католицький світ дотримувався іншої символіки; регламентація використання кольорів не була в латинській Церкві такою сталою й точною, як у мистецтві православних.

Українське малярство дало унікальний варіант єднання традиційної східної ікони з новою гармонізацією форм, кольорів, простору та часу. Збереглися традиційні пози «непорушного стояння» святих, але самі постаті набули легкості й піднесеності. Ренесансна ікона втрачає колишній монументалізм, однак набуває чудової ритміки форм та ліній. Колишня асиметрична рівновага тепер змінюється на симетричну побудову зображення, на пропорції, на злагодженість частини й цілого. Деформації середньовічної ікони в добу поширення ренесансного стилю просто неприйнятні. Кольори вже не такі насичені, а наче світлішають; менше брунатного, коричневого й темно-вохристого,— більше яскравих, прозорих і ясних кольорів.

Та чи не найважливішою рисою утвердження стилю ренесансу в іконі став її досі зовсім незнаний декоративний лад. Орнаментів — і взагалі декоративних прикрас — ча середньовічних іконах мало. Дошки не вставлялися в рами, не було жодних окладів, «риз», кіотів, до яких можна було б застосувати ті чи інші декоративні оздоби. Сама ікона з її кольорами, пробілами, плавними лініями утворювала своєрідну декоративну цілість,— додаткові, супровідні та обрамлюючі візерунки не використовувалися. Цим ікона Середньовіччя була цілковитою протилежністю книжковій мініатюрі, яка стала справжнім «царством» плетінчастих чи тератологічних (побудованих на застосуванні зображень тварин і птахів) орнаментів. Тоді погляд на ікону виключав вияв усякого відчуття замилування, насолоди, бо філософія суворої аскези трактувала подібні відчуття як упадання «в прелесть», що вважалося гріхом.

Нова епоха дещо відійшла од цих твердих дисциплінарних правил. Можна сказати, що на зміну естетиці суворих обмежень прийшла естетика лагідності, а на зміну філософії доктрин — філософія серця. Відродження в царині християнської релігії не означало заміну обов'язку щодо виконання Божих Заповідей ліберальними правилами поведінки. Ні, правда Божа зосталася та ж сама. Але людина знайшла в ній щось суттєвіше, вона мовби заслужила більшої довіри до себе у своїй віросповідній поведінці. Ікона, отже, повинна не тільки навіювати пересторогу, заохоту до молитви, а й любов до прекрасного.

Усе в іконі обґрунтоване Богословією й усе символічне. Орнамент мав як слугувати прикрасою, так і підтверджувати ту ідею, якою пройнятий образ святої людини. Тому вибір мотивів для орнаментації ікон був ретельний. Майже всі геометричні форми, що з XVI століття стали застосовувати на тиснених золочених тлах ікон, символізували вічність, безперервний час. Геометрія як мотив іконних орнаментів натякала на вічність часу та простору. Іншу символіку мали рослинні мотиви в тиснених тлах. Тут їх вибір також був ретельно продуманий, але кожний рослинний мотив мав багато варіантів: виноградна лоза, листки аканта й дуба, різні квітки й плоди, зрідка — пальма. Що вони означали? Перелік тлумачень досить промовистий. Деякі склалися ще в античну добу, а в християнську еру набули нового змісту: виноград — це євхаристична жертва Христа; невибагливі й стійкі акант і дуб — це непереможність та сила християнських переконань; квітування рослин — вияв любові Господа до людей і взаємна любов людей до Бога; пальма — символ слави небесної; різні плоди — це добрі діла, «овочі віри», благотворна діяльність дітей Божих, що побороли пристрасті, егоїзм і гріх у собі.

Поряд з орнаментацією тла до композиції ікон вводяться додаткові декоративні мотиви. Мафорій та убрус Діви Марії (компоненти її одягу) прикрашаються різними візерунками, гідними цариці небесної. Одяг святих мучеників — це не грубі рубища, в яких вони приймали смерть, а коштовні ризи, шиті золотом, лискучі, як шовки й парча. Інакше кажучи, ікона стилю ренесансу підкреслює в мучениках не їхній земний одяг, а райські строї, блаженство на тому світі за перенесені тут страждання. Такі переміщення змістових акцентів зумовили пошук ікономалярами нової доби не тільки просвітлених, радісних, тріумфуючих ликів святих, а й пишної декоративної ноші, в яку вони зодягнені як такі, що вірою перемогли смерть.

Щодо масштабів використання декоративних елементів, то між ренесансною іконою XVI й початку XVII століть та барокковою іконою XVII—XVIII століть є істотна різниця. В українському ренесансному мистецтві декоративність не була надмірною й пишною. Прикраси служили в основному для підкреслення гармонії, дзеркальної симетрії. Коли це були рослинні мотиви, то лише як тоненькі пагінці, вусики, вазони, які рівненько й точно стелилися по обидва боки центральної осі композиції. Товсті й масивні гілки тоді не зображали; пишні квіти були великою рідкістю, хіба лише на окремих мініатюрах, як-от у рукописній Пересопницькій Євангелії 1556—1561 років. Навіть заставки, кінцівки й заголовні літери (буквиці) у львівських та острозьких першодруках останньої чверті XVI століття зберігають вишукану, делікатну декоративність, спрямовану на відчуття й виховання гармонії в усьому.

Декорування одягу на святих виконувалося тонкими, наче графічними, лініями та смужками з винятковою увагою до вимальовування деталей. На одній із галицьких ікон початку XVI століття, що походить із села Корчина Львівської області, двоє святих — Юрій і Параскева (чи Петка) П'ятниця — одягнені в найкраще вбрання: Юрій — у лицарських обладунках, Параскева — у червоному мафорії поверх блакитно-зеленавого хітона, тобто в строях заможної патриціанки. Компоненти одягу обох святих майстерно прикрашаються тонкими орнаментами, яких порівняно не-

багато, а втім вони створюють певний гармонійний декоративний лад. Важливу стильову роль відігравала графіка літер, що ними робилися написи імен святих. На згаданій іконі Юрія та Параскеви це готичні літери, однак суголосні ренесансному характерові оздоб. На інших іконах літери кириличної абетки стилізовані в дусі ренесансу й вимальовані дуже ретельно; написам відводиться дедалі більша декоративна роль.

Ще однією особливістю українських ренесансних ікон була ясно виражена дія, яка підвищила значення сюжетного розвитку зображених сцен і сприяла багатоперсонажності. Особливо це стосується святкових ікон в іконостасах, які «обростали» різними оповідними деталями, що відповідали євангельським текстам або оповідям житійної літератури. У суто мистецькому плані багатоперсонажна, подійова, з численними сюжетними нюансами ікона сприяла розвиткові ілюстративності в сакральному мистецтві. Оскільки ікона лишається провідним жанром в образотворчому мистецтві, ми бачимо її вплив на книжкову мініатюру й гравюру, де започатковуються ті ж самі процеси вираженої сюжетності, ілюстративності і, як наслідок,— динамічності й декоративності зображень.

Навіть одноперсонажні образи святих на іконах репрезентуються мистцями в ключі подовженої в часі розповіді. Крім того, що бічні сценки на берегах ікон несли в собі сенс цілих повістей про святого чи святу (ця традиція перейшла ще з середньовічних ікон), у трактуванні й самої постаті з'являються додаткові деталі: атрибути мучеництва в руках мучеників, гілки пальми або лавра, інші предмети. Ця атрибутна множинність в іконі, мабуть, була започаткована в народному ікономалюванні. Недарма найкраще деталізовані ікони виявлено там, де особливого розквіту досягло народне ікономалювання — це Західна Волинь (Холмщина, Підляшшя, Лемківщина), підгірські й гірські райони Галичини та Закарпаття. Тут такі сцени, як Різдво Марії, Благовіщення, Стрітення, Обрізання, Втеча до Єгипту, В'їзд до Єрусалима, Страшний Суд та інші, повняться безліччю побутових деталей, узятих просто з українського життя і пристосованих до ікономалярського стилю. Народні малярі, з яких часом виходили й добрі професіонали, старалися своїми побутовізмами в іконі не «приземлювати» самого святочного, духовного, іконного духу, зберігати врочистість, літургійність образу, дотримуватися суто іконної символічної розкладки кольорів та особливої форми.

Одиночні образи ікони зберегли давню ієратичність: святий мав стояти або сидіти поважно, гідно й непорушно. Раніше ці пози були вельми виграшні для налагодження «мовчазного діалогу» між святими й віруючими, котрі довгим і молитовним спогляданням намальованого таким чином святого проймалися особливим духом, страхом Божим, тамували в собі пристрасті, засуджували свої гріхи. Ієратична ікона відіграла дуже важливу духовну роль у давні часи. Тому від неї не відмовилися і в епоху поширення ренесансного стилю: пильний погляд очей, благословляючий жест руки продовжували благотворно впливати на психіку людини, спонукаючи до зречення поганих намірів, думок та справ. Проте доба Ренесансу й тут внесла свої певні, так звані наративні нюанси, тобто розповідні елементи, які виявилися тонко, ненав'язливо. Це міг бути легкий нахил голови, як це буває, коли одна людина уважно слухає іншу; це благословіння не пучками пальців, а піднятими долонями, наче знаком здобутої перемоги (Борис і Гліб останньої чверті XVI століття з церкви Святого Духа в селі Потелич біля Дрогобича); це й ледь помітно скошені очі, радше зіниці очей, що нібито звертають увагу глядача на якийсь важливий предмет чи подію.

Яскравим вираженням активізації образів одиночних святих стало пожвавлення ієратичності як такої, відтворення діянь. Тут маємо приклади зображення мучеників вояцького кола, зокрема, святих Юрія, Дмитра, Івана, котрих показували у військових обладунках чи під час виконання певних дій. Характерним змалюванням одиночного святого в дії є образ Микити, який карає залізним ланцюгом біса, схопивши його за чуба (ікона першої половини XVI століття з села Ільник Львівської області).

Варто зазначити, що зображення дії як в одиночних, так і в багатофігурних іконах ніколи не порушувало гармонійності композиції, врівноваженого ладу й ритму форм та площин. Ретельно була витримана центричність побудови, симетричне розташування форм, площин чи ліній. Це свідчить про те, як глибоко засвоїли майстри української ікони принципи ренесансного стилю стосовно малярства взагалі й ікони — зокрема.

На зламі XVI і XVII століть намічаються ознаки вичерпування всіх цих цікавих виявів ренесансного стилю. Сплав візантійської ортодоксії з ренесансною гармонійністю дав на українському мистецькому грунті цілком оригінальні зразки, позбавлені стильового еклектизму, як звичайно буває, коли різні стилі намагаються поєднати штучно або механічно. Це сталося тому, що малярі ікон вносили зміни дуже поступово, але постійно, уникаючи різких стрибків. Поступовість, поєднана з наполегливістю, є рисою українського національного характеру не тільки в мистецтві, а й у побуті, господарській діяльності й навіть у політиці. Ми бачили, як зміни в іконі почалися ще за часів Алимпія Іконописця й без надмірного радикалізму тривали до XVI століття. Таким був багатоаспектний процес девізантинізації ікони та її українізації. Ікона мовби наповнилася яснішим світлом, оновилася у сфері тлумачення іконографії, ритміки, простору, колориту. Ті ж самі образи стовпів християнської релігії промовляли до вірних уже новою мовою, співзвучною часові.

Ренесансний стиль в українському малярстві найповніше розкрився в XVI столітті. Судимо про це на підставі вияву в українських іконах основних і дуже виразних формальних рис, характерних для мистецтва ренесансного стилю скрізь: на Заході й на Сході Європи. Це — прагнення до гармонізації образу замість давніх деформацій; пильна увага до пропорцій при змалюванні постатей, відмова від надмірної видовженості їх; звернення до засобів симетричної композиції; широке застосування орнаментів суто ренесансних мотивів у тиснених і гравірованих тлах і німбах, у прикрасах на одязі; введення в композиційну структуру ікон архітектури ренесансного стилю — з мотивами арки, лоджії, колони; ясний колорит із типово ренесансним розподілом кольорів — теплих, нейтральних, холодних; запровадження в ікони оповідного характеру, зокрема в євангельські та житійні сцени, все більшого числа деталей з українського побуту; наближення зовнішніх рис святих до зовнішності місцевого населення.

Ці формальні риси виявлялися в українських іконах XVI століття не сукупно, не в усіх школах та осередках малярства й не одночасно. Тільки зіставивши збережені пам'ятки, можна помітити збільшення рис ренесансного стилю, тобто процес оновлення старовинного жанру малярства.

Цікаво також, що відсутність усіх рис ренесансного стилю в одному творі, а наявність лише однієї-двох, породжує певні труднощі з ідентифікацією українських ікон як творів ренесансного стилю. У них збереглося ще дуже багато архаїчних особливостей, тому нові стильові тенденції вловлює не кожне око. На

жаль, через невивченість специфіки українських варіантів усеєвропейських стилів (ренесансного, бароккового, класицистичного тощо) деякі автори називають «козацьким ренесансом» уже суто бароккові твори українського мистецтва XVII і XVIII століть, у тому числі й ікони цього періоду, вносячи плутанину до стильової панорами українського малярства, яка насправді є досить чіткою та визначеною в часі. Наприклад, ренесансний стиль характерний в основному в межах XVI століття, але треба навчитися вирізняти його специфічні риси від візантинізму попередніх віків і від барокко наступних XVII—XVIII століть, а також не намагатися оцінювати української ренесансної ікони XVI віку міркою західноєвропейського ренесансу. З багатьох авторів, котрі писали про українські ікони XVI століття, можемо назвати лише Віру Свєнціцьку (1913—1991 рр.), яка завдяки своїм глибоким знанням та інтуїції дуже точно визначала стилі в українських іконах, зокрема риси ренесансного стилю [74].

Землі, заселені українцями, перебували в XVI столітті у складі кількох сусідніх монархій; тому цілком природно, що ікономалювання в різних регіонах розвивалося своїми шляхами. І все ж, попри цю розпорошеність, помічаємо подиву гідну єдність тем і мотивів, спільні принципи храмовлаштування й місця ікон у храмі, загальне спрямування стильової еволюції мистецтва ікони в різних землях України.

Утвердження ренесансного стилю в іконах можна схематично розділити на дві великі територіальні зони: Схід і Захід України. Схід включав чотирикутник: Київщина, Поділля, Слобожанщина, Чернігівщина. Головною школою, що превалювала тут в ікономалюванні, стала Київська, а конкретніше — Києво-Печерської лаври. Західний же регіон, будучи строкатішим, теж мав форму чотирикутника: Волинь, Галичина, Закарпаття й Буковина. У ньому не було домінуючої школи, ікони якої слугували б певними ренесансними взірцями, але діяли дуже сильні осередки, вплив котрих виходив далеко за власні межі (оскільки майстрів ікон запрошували у віддалені місцевості).

Про ренесансний стиль в українському малярстві Наддніпрянської та Східної України можемо говорити опосередковано, оскільки пам'яток XVI століття не збереглося. Це, до речі, одна з найбільших таємниць українського мистецтвознавства: де поділися тисячі українських ікон центральних і східних регіонів тривалого періоду — від XIII до середини XVII століть? Донедавна так само загадковим було зникнення ікон Київської Русі-України періоду XI—XIII століть. Проте поступово в музеях і монастирях Росії виявили низку старовинних ікон, ідентифікованих як ікони київської школи малярства доби великих князів [75]. Очевидно, така ж доля спіткала й пізніші ікони Наддніпрянщини та Сходу України. Цей край упродовж Пізнього Середньовіччя було піддано страшній руйнації й грабункам, аж поки не постала Запорізька Січ як забрало проти наступу східних деспотів на Україну. Крім грабунку й руйнувань храмів того періоду, українське мистецтво нищилося й у наступні епохи. Так, безслідно зникли після приєднання України до Московського царства прекрасні ікони Поділля, Київщини, Полтавщини, Чернігівщини, про які згадував сирійський архідиякон Павло Алеппський у своїй «Подорожі Антіохійського патріарха Макарія» (середина XVII ст.). Наступне нищення сталося по невдалій спробі гетьмана Івана Мазепи відірвати Україну від Російської імперії, коли знущання сатрапа царя Петра I — князя Меньшикова над українським народом набуло форм геноциду (Батуринська різня).

Несхожість українських ікон з російськими злила не лише імператрицю Катерину II та її урядовців, а й усіх царів XIX століття. Повне панування РПЦ над Церквою в Україні супроводжувалося постійним вилученням із храмів усього, що нагадувало віруючим про українські релігійні старожитності. Великого удару по своєрідності української ікони завдала реформа ікономалярства в Росії, яку провадили «святєйший» синод та Академія мистецтв із Санкт-Петербурга: навіть сільські церкви залишилися без ікон стилів ренесансу й барокко, їх було замінено на російські в дусі академізму. Останнього ж удару по українських іконах завдали комуністи-більшовики після повалення уряду УНР і встановлення своєї 70-літньої диктатури. У 20—30-х роках XX століття ікони з храмів, які вони зачиняли й руйнували, було звезено (завдяки тиску науковців та діячів культури) до музеїв і спеціальних сховищ. У Києві, Одесі, Харкові й деяких інших містах чудом збереглися ікони другої половини XVII і XVIII століть. За свідченням відомого іконознавця Павла Жолтовського, давніші ікони, у тому числі ренесансні й бароккові ікони XVI й першої половини XVII століть із Наддніпрянської та Східної України зберігалися у сховищах релігійних старожитностей (так званих «древлєхранилищах») у Житомирі та Харкові. Доступ до них мало дуже обмежене коло осіб, тому ці зібрання не дістали наукового висвітлення й навіть опису, вони загинули в роки другої світової війни [76].

Отже, наука про образотворче мистецтво сьогодні позбавлена можливості досліджувати ренесансний стиль в іконах Наддніпрянської та Східної України XVI століття через умисне знищення пам'яток. Проте опосередковані дані свідчать, що цей стиль розвивався в регіоні й мав свої оригінальні форми. Інші види релігійного мистецтва, тісно пов'язані з ікономалюванням,— золотарство, мистецька емаль, гаптування, різьба й особливо книжкові мініатюри та гравюри — пронизані духом Відродження й відзначаються всіма рисами, притаманними поняттю «стиль українського ренесансу». Більш того, ці пам'ятки зберігають таку повноту характеристик українського варіанта ренесансного стилю, яку ми не завжди знаходимо в західному регіоні України, де пам'ятки ікономалярства XVI століття збереглися: майстерне володіння формою, тривимірним простором, перевага рослинної орнаментальності над архаїчними орнаментальними мотивами, відчуття гармонійності в пропорціях, кольорах, дотримання дзеркальної симетрії [77].

Не виключено, що Київ і Київщина випереджали інші місцевості України щодо утвердження в образотворчому й декоративному мистецтві ренесансного стилю — у його не запозиченому, а на місці сформованому варіанті. Адже в близьких до ікони мистецтвах Київ із його ремеслами, умільцями та монастирськими майстернями досить швидко прощався з візантійськими формами, які вважалися після падіння Візантії архаїкою, більш орієнтувався на народне мистецтво й тягнувся до спілкування з мистецькими осередками країн Західної Європи. Без розвиненої ренесансної ікони в центрі й на сході України в XVI столітті ніколи не могла б постати та школа ікономалювання першої половини XVII століття, яка так полонила Павла Алеппського під час його подорожі Україною. Він писав про ті ікони не просто як про гарні, а як про найдосконаліші, вдаючися до детальних описів, за якими можна реконструювати їхню довершеність та вишуканість.

Як уже зазначалося, ікономалярські центри західних земель України не так взорувалися на якусь певну школу, як на східних землях — на Київ. Тут панувало кілька досить самостійних осередків, між якими були швидше творчі партнерські зв'язки, ніж визнання авторитету одного міста чи однієї майстерні [78]. Львів як

колишня столиця Галицько-Волинського князівства притягував обдарованих майстрів краю не лише своєю організацією, корпоративністю мистецького життя, а й якимись особливими новаціями, котрих вони не знали в галицькій провінції, а також на Волині, в Підляшші, Закарпатті, Буковині. Але об'єднання мистців більше сприяло впровадженню всього нового в мистецтво, як поодинока праця малярів десь у монастирських келіях. Українські ікономалярі Львова в XVI столітті увійшли до спільного цеху малярів, золотарів та конвісарів, тобто майстрів лиття. У Перемишлі вони також працювали разом із ювелірами та конвісарами. Тому ці два центри вели перед у розвитку ікономалювання в XVI столітті (і наступних) у Галичині й Західній Волині, так званому Підляшші. Саме цехові майстри Львова й Перемишля, працюючи над іконостасами для храмів краю, найактивніше запроваджували риси ренесансного стилю в ікони. Це давалося їм непросто й нелегко, бо не тільки професійне, а й народне ікономалювання Галичини та Перемиської землі міцно дотримувалося старих традицій, зорієнтованих на візантинізм.

Основним же джерелом ренесансних новацій в іконі були західні впливи. Близькість західних слов'ян — поляків, словаків, чехів, лужицьких сербів — сприяла формуванню особливих манер у малюванні ікон, тому що ці манери не могли створюватися ізольовано від мистецького католицького довкілля, в якому відбувався складний процес переходу від стилю готики до стилю ренесансу. Львів і Перемишль — форпости західних культурних впливів на українські землі; отож і мистецький розвиток був тут різноманітніший, ніж у Центральній Наддніпрянській Україні. В умовах майже цілковитої анонімності ікономалярства дуже важко простежити міграцію майстрів усередині регіону, скажімо, між Галичиною, Волинню і Перемиським краєм. Однак можна з певністю говорити про те, що львівські майстри несли ідеї та формальні ознаки ренесансної ікони у віддалені райони, а не навпаки. Цьому сприяла й цехова система навчання та праці малярів у Львові, і традиційне тяжіння замовників іконостасів із провінційних єпархій та парафій до давньої столиці Галицько-Волинського князівства.

Безперечно, саме місто Львів не могло завантажити працею всіх малярів, які тут проходили вишкіл у цеху або в приватних майстрів. Архівні джерела XVI століття свідчать про цілі родини ікономалярів (напевне, позацехових), наприклад, родину Максима Вороб'я (перша половина та середина XVI ст.), з якою були пов'язані малярі Хома, Федько, Іван, Микола, Васько Воробей, чи Васько Максимович, мабуть, син Максима Вороб'я. Ім'я Лавріна Пухала (Лаврентія Пухальського чи Лаврентія Пилиповича) часто зустрічається в списках останньої чверті XVI й початку XVII століття. Це був знаменитий майстер. Малярами стали його сини Іван та Олександр, помічники Іван та Андрій, а також слуги Федько та Іван. У Пухала навчався помічник друкаря Івана Федорова — Гринь Іванович із Заблудова — й, можливо, мистці з галицької провінції. Бо ж в архівах натрапляємо на імена Василя із Стрия, Мишка і Федуска із Самбора, Івана з Перемишля, Кузьми з Рогатина [79].

Тим часом ці імена майже не фіксуються на іконах — з відомих уже причин анонімності. Зате формальні ознаки львівського осередку малярства можна запримітити в іконах із храмів галицької провінції й навіть далі. Одна з ікон — «Благовіщення» 1579 року — походить із церкви села Іваничі на Волині й має підпис майстра — Федуска із Самбора. Цей рідкісний для XVI століття випадок підписаної ікони може зайвий раз підтвердити факт інфільтрації галицьких ікономалярів поза межі Галичини. Дуже важливим є те, що ікони майстрів цього осередку, хоч би де вони були намальовані, вирізняються спокійним, несуперечливим поєднанням характерних рис давнього візантинізму й нового ренесансу. Так, Федускове «Благовіщення» вражає не тільки тривимірним трактуванням простору, мотивом арки в архітектурі, ренесансним тлумаченням декоративної частини ікони, а й виразною тенденцією малювати лики Богородиці та архангела Гавриїла з рисами людей європейських країн й дуже своєрідним укороченням масштабу постатей, що характерно для деяких інших ікон Галичини. І в той же час загальна композиція й низка деталей (наприклад, щедре використання лінійних прорисів) закорінена в давньоукраїнській доренесансній традиції ікони.

Галицька й волинська провінції міцно дотримувалися давніх традицій глибоко духовної ікони з характерними деформаціями, щедрими лінійними прорисами тощо. Проте майстри Львова і Перемишля, що вже опанували мову ренесансу, несли її в провінцію, збуджуючи цікавість місцевих малярів насамперед декоративним вирішенням традиційних іконних сюжетів. Тиснене тло, орнаментований німб, трактування складок тканин у численних заокругленнях,— а не прямовисно, як раніше,— ось що подобалося людям і що вони хотіли бачити на іконах. Тому часом ці ренесансні за характером візерунки з наївною безпосередністю поєднувалися з провізантійськими умовностями в тлумаченні постатей, пейзажного чи архітектурного тла, наприклад, в іконі «Розп'яття» із села Вовчого на Львівщині, «Страшному Суді» з села Багноватого, «Воздвиженні Чесного Хреста» з села Журавиного, «Воскресінні Лазаря» з села Поляни.

Як і в кожному структурованому суспільстві, в Україні в XVI столітті молодші й менш досвідчені мистці орієнтувалися на визнаних майстрів. Ікони дуже добре фіксують це взорування на вишколених ікономалярів. Безперечно, руці першокласного мистця належать ікони з церкви села Наконечного. Це високопрофесійні твори, намальовані в чистому ренесансному стилі, де кожна деталь промовляє про вишуканість і гармонію. Особливою красою вирізняється ікона з чину Моління «Апостол Петро й Богородиця», сповнена щирим молитовним настроєм, глибоким психологізмом. Бездоганні пропорції постатей, суголосність легкого руху Петра й непорушного стояння Марії допомагають усвідомити глибокий драматизм і містичність сцени — мовчазного, духовного, урочистого звернення до Бога. Краса проглядається в кожній рисочці святих ликів, а досконалість — у кожній деталі вбрання. Темно-зелений плащ Петра й золотаво-блакитні тони одягу Богородиці чітко виділяються на золотому тисненому орнаментом тлі. Ритм ліній доповнюється ритмом площин, грою світлих і темних кольорів, спробою ввести світлотіньові переливи та складки одягу з глибокими тінями. З особливою очевидністю намічається в іконах із Наконечного компроміс архаїчних і нових виражальних засобів: лінійної стилізації й тонових рішень, площинності й осяжності, символічного та безпосереднього трактування дії, умовного й реального, вираження найтонших почуттів. У цьому суть іконного православного характеру ренесансного стилю: залишати недоторканою засадничу візантійську містичність, але «одягти» її в нове вбрання, збагатити фізичною красою, гармонізувати відповідно до нового стилю.

Можливо, таке складне завдання міг поставити й вирішити майстер рівня Лавріна Пухала чи когось із його учнів. Інші ж майстри підхоплювали ці знахідки, взорувалися на майстерну роботу. Ми помічаємо подібні деталі в манерах мистців околиць Львова, зокрема Самбірщини й Дрогобиччини — Бусовиська, Вовчого,

Мельничого, і навіть далеко розташованих поза Галичиною поліської Волині та гірської Буковини — ікона святого Миколи з Милецького монастиря (на Волині) тощо. І хоч не всі малярі досягали такої повноти рис ренесансного стилю, як майстер ікон із Наконечного, все ж таки помітна належність до однієї школи, аж до наслідування манери малювати однаково риси обличчя (ніс без горбочка, але з широкими крилами, очі середнього розміру з білими верхніми повіками й без великих тіней, розвинені повні вуста), волосся робити сріблястим, без кучерів, але злегка хвилястим, а одяг — не з прямовисними складками, а з такими, що розвіваються, наче людина швидко йде, хоч насправді вона стоїть на місці або обережно ступає легким кроком, при якому складки одягу так сильно не розвіваються («Страсті Господні» з Трушевич, «Апостоли Лука й Петро» з Рогатина, «Богородиця і Марія Магдалина» з Кам'янки, «Христос Вседержитель» і «Архангел Михаїл із житієм» з Долини тощо).

«Поширення в другій половині XVI століття на Львівщині, Самбірщині та Дрогобиччині одної малярської манери, що своїми впливами сягає на південь до Сучави, а на північ до Полісся, наводить на думку, що центр малярської школи все-таки треба шукати у Львові. Там працювало в цей час багато майстрів, а деякі з них, як, наприклад, Лаврін Пилипович, мали великі майстерні з учнями» [80]. Той факт, що пройнятим ренесансним духом іконамалюванням Львова цікавилися навіть на Буковині, спростовує поширену думку, нібито українська Буковина в царині церковної культури й мистецтва перебувала під впливом Балкан, зокрема, волохів і болгар. Справді, болгарська книжкова мініатюра, що досягла свого апогею у так званій Тирновській школі останнього періоду існування самостійної монархічної Болгарії в XIII—XIV століттях, мала поважний стильовий вплив на розвиток іконамалярства в Буковині. Значну роль у затриманні балканських впливів у цьому краї відіграв монастир у Сучаві, де були, здається, іконамалярська та каліграфічна (для переписування й мистецького оздоблення книг) майстерні. У другій половині XVI століття у Волощині й Буковині оздоблював мініатюрами книги мандрівний майстер Іван із болгарського міста Кратово [81], який застосував у своїй творчості засоби своєрідної ювелірної декоративності, характерні для болгарського варіанта відомого палеологівського стилю малювання.

У Сучавському монастирі багато разів була скопійована Тирновська Євангелія болгарського царя Івана Олександра 1356 року, оздоблена 352 гарними мініатюрами. З Сучави в XVI—XVII століттях ці копії поширювалися в Україні — вони відомі під назвами Єлисаветградської та Львівської рукописних Євангелій [82],— впливаючи на мініатюру й малярство. Мабуть, подібних книжок було більше. «На східному задунайському просторі, у Волощині, протягом XV—XVI століть болгарська книга була майже виключним представником волосько-молдавського церковного письменства. Доказом цього є 27 рукописів XV століття і 53 рукописи XVI століття, що вийшли з так званої волосько-болгарської правописно-граматичної школи» [83]. Якщо до цього додати традиційні зв'язки українських мистців із монастирями Афону, з Грецією, Сербією, Болгарією, то ми матимемо низку причин, чому ікона в Україні зберігала архаїчні візантійські та балканські риси навіть при ясно виражених мистцями симпатіях до ренесансних ідей. І тут роль львівського малярського цеху і тамтешніх приватних майстерень малярів важко переоцінити. Якраз у XVI столітті — десь у той самий час, що й київські майстри ікони,— львівські малярі поривають з архаїзмами візантійсько-балканського та новгородсько-московського походження й шукають нових засобів вираження в народному мистецтві своєї країни та в образотворчому мистецтві країн Заходу. Процес відокремлення іконамалювання України від Візантії, який почався ще в XI столітті, завершився через 500 років. Майстри повністю звільнилися від чужинського контролю, і лише місцеві єпископи та старші клірики — керівники монастирів і благочинні священики — мали право контролювати й регулювати характер церковного мистецтва в Україні.

Переломність XVI століття полягає не в тому, що наші майстри позбулися одних впливів, щоб піддатися під інші. Ні, це було повернення до першооснов народної образотворчості з урахуванням шестивікового досвіду життя українців у лоні християнської віри й усвідомленням того, що народ за своєю ментальністю, традиціями, способом життя належав до центрально- і західноєвропейської цивілізації. Тому-то поняття «ренесансу» стосовно українських культурно-мистецьких явищ XVI століття не є імпортованим терміном (хоч саме слово і є французького походження), а на понятійному рівні точно відповідає характерові й інтенсивності перемін у самій Україні.

Перехід від примусу, страху й силового спонукання у творчих справах до більшої свободи вибору (на жаль, не цілковитої свободи) засобів і методів малярства не означав, що Візантія вже не мала впливу в Україні. Наголошуємо на факті врахування шестивікового досвіду життя українців у лоні християнської віри. Подібно до Божественної Літургії святого Івана Златоуста й всіх чинників візантійського обряду іконостас, ікона стали органічними частинами національної релігійної свідомості українців. Про повну відмову від усього візантійського в церковному житті не могло бути й мови. Свобода вибору означала не відмову від спадщини цих шести століть, не заміну її чимось іншим, а добровільне включення в цю спадщину масиву народної культури, яка досі розвивалася дещо осторонь і не пропускалася в храми.

У формуванні й розвитку іконамалярського стилю українського ренесансу не слід також переоцінювати й західних мистецьких впливів. Хоч наші малярі з великим бажанням їздили вчитися на Захід, нічого звідти не переймалося ними на всі сто відсотків, без всебічного осмислення і вибору того, що найбільше підходить для застосування. Досить порівняти ренесансне костьольне мистецтво католицької Польщі, протестантське мистецтво Німеччини або Нідерландів із ренесансним православним мистецтвом України, аби побачити, що жодних прямих запозичень в останньому нема,— хіба що життєрадісність, загальна гармонійна форма, чистота звучності кольорів. І ще — множення локальних осередків малярства, прагнення мистців у них до змагання за краще, до вияву своєї особистої манери. Це розгалуження й пожвавлення творчого процесу при одночасній прихильності до ренесансного стилю дало підстави Вірі Свєнціцькій написати: «І хоч одній групі творів властиві укороченість постатей, площинне трактування форм, а іншим — витончена стрункість, посилення декоративного елемента, проте всі вони мають спільні риси — світлу дзвінку кольорову гаму, піднесено радісне загальне звучання. Улюбленими кольорами є світло-блакитний, блідий і насичений зелений та цеглянo-червоний, що виступають у поєднанні з сріблястим тлом» [84]. Отже, навіть колорит (а часом і насамперед колорит) змінився, відійшов у нюансах від символічної хроматичної системи Псевдо-Діонісія Ареопагіта, аби досягти бажаної психологічної дії на віруючу людину, дати її серцю радісне загальне звучання,— тобто те саме, що ставило перед собою всяке ренесансне мистецтво тієї доби.

Таке продумане й вибіркове впровадження прикметних рис нового стилю в загалом східну систему образних засобів ікони не тільки не зіпсувало містичного характеру ікони, як це часом твердять противники ренесансу, барокко й класицизму в ікономалярстві, а навпаки, посилило якраз богословські підвалини ікони, не кажучи вже про те, що вони піднесли це мистецтво — в естетичному вимірі — на вищий щабель. Богословія ікони, за вченням східних отців, базується не на вшануванні матеріалу й мистецьких засобів, а на експресії — дії на психіку людини, на ті сфери сприймання, які формують її совість, її духовність. Отже, посилення експресивного ладу ікони, оновлення її виражальних засобів ніяк не могло зашкодити містично-впливовій силі ікони. Україна першою — і станом на XVI століття єдиною — у всьому тодішньому православному світі прийняла ренесанс як стиль свого церковного мистецтва. І то не лише в ікономалюванні, а й в інших мистецтвах, наприклад, книжковій мініатюрі, яскравим прикладом чого можуть бути суто ренесансні мініатюри Пересопницької Євангелії (1556—1561 рр.), що походить із Волині. Православні Білорусь і Сербія, які теж прийняли стильовий принцип розвитку свого церковного мистецтва, лише через століття після України (на початку XVII ст.) почали запроваджувати риси ренесансу, а відтак і барокко [85].

На таке раннє впровадження стилів західного походження в українське церковне мистецтво були свої причини. Попри свою належність до візантійського обряду, Україна не відгороджувалася й від Заходу, а її люди не вбачали загрози в тому, що якісь новації, зароджені в католицьких чи протестантських країнах, проникали в православне церковне мистецтво. Контакти православної України з Ватиканом у Середньовіччі ніколи не переривалися й не були ворожими, як це мало місце у випадках з Візантією, а відтак і з Московським царством [86]. Протестантський рух, виникнувши на початку XVI століття в Німеччині, хоч і не знайшов особливої підтримки у православних владик України, проте й не викликав такої хворобливої реакції, як у римо-католиків на Заході. Навпаки, протестантство сприяло пожвавленню культурно-освітнього життя у Православній Церкві в Україні, знаходило розуміння в колах православних братств, а під кінець XVI століття православні українці, а в їхньому числі й такий захисник православ'я, як князь Костянтин Острозький, приїхали на спільний з'їзд православних і євангеликів (лютеран, кальвіністів, так званих чеських братів) до міста Вільного (Вільнюса) [87].

Окремою сторінкою історії української ренесансної ікони є народна ікона крайніх західних земель — Перемищини й Закарпаття. Ще з часів Київської Русі українське населення цих підгірських і гірських земель, яке називало себе лемками та русинами, глибоко «врізалося» в католицький світ поляків, словаків та угорців. Логічно було б думати, що сторонні релігійно-культурні впливи, аж до асиміляції й окатоличення, тут мали б бути особливо сильними. Проте лемки й русини виявилися навдивовижу стійкими. До того ж відсоток здібних до творчості людей тут дуже високий, тому Лемківщина з центром у Перемишлі і Закарпаття та Східна Словаччина з центрами в Мукачеві, Хусті, Ужгороді й Свиднику відзначаються традиційним, багатим і прекрасним народним мистецтвом.

Візантійський стиль лемківських та закарпатсько-русинських ікон можна було б назвати вкрай консервативним, зупиненим у своєму розвитку на рівні X—XI століть, якби в них не було оживляючої сили народного мистецтва [88]. Міцно тримаючись архаїчної іконографії святих і стильових засад візантинізму, малярі ікон майже кожного покоління вносили чимало нових декоративних елементів, незмінно використовували яскраві фарби, дотримувалися чудової форми контурів постатей і ритміки площин. Ці малі непомітні зміни вели до того рубежу, коли зникає різниця між народним і професійним малярством. Зокрема, щодо лемківської ікони, як і стосовно ікон всієї Перемиської землі, рука не піднімається написати, що то «народний примітив», образотворчий «фольклор», як про це полюбляють твердити деякі польські дослідники [89]. Тут іще задовго до XVI століття сформувалася локальна школа українського іконного малярства, відмінна від шкіл та осередків інших українських земель. Простота інтерпретації образів святих зовсім нетотожна в них характерові малярства: воно вміле, високе й досконале. Спонтанне прагнення до гармонії та симетрії, природне відчуття того, де можна зіставляти кольори для контрасту, а де для взаємопідсилення, само собою підвели майстрів-лемків до засадничих формальних ознак ренесансного стилю. Впливу католицького мистецтва Польщі в їхніх іконах не відчувається зовсім. Ось «Різдво Марії» — ікона початку XVI століття з села Нова Весь. Яке тонке розуміння центричної композиції, як професійно розміщені «спалахи» червоного і як непомітно, ненав'язливо застосовані народні орнаменти на постелі Анни, подушках, ніжках і бильцях ліжка! Лики Анни й присутніх жінок змальовані за архаїчними схемами — в Україні в цей час рідко хто так малював. І все ж ікона своїм загальним ладом, життєрадісною тональністю фарб, миром і спокоєм, що йдуть від кожної лінії форми, промовляє до нас суто ренесансним відчуттям світу.

На Лемківщині теж не прийнято було підписувати ікони, за винятком, коли ікона офірувалася церкві. З дарчих написів ми інколи довідуємося про імена ікономалярів. Так, на дарчому написі ікони 1547 року для села Смільник полишив своє ім'я майстер Олексій — поза всяким сумнівом, високий професіонал із бездоганним знанням ритму, гармонії, символіки кольорів, техніки темперного малярства, в якому з однаковою майстерністю виявив можливості тональних переливів і філігранної лінійної стилізації.

Закарпаття, подібно до Перемишля, дотримувалося старокиївської традиції іконного малярства. Найдавніші збережені ікони цього краю (XV ст.) [90] віддзеркалюють глибоку відданість митців монументальності композиції, площинності форми, лінійності, тобто всьому тому, що становило основу іконного мистецтва у Візантії й Київській Русі-Україні. Посилення впливу народного мистецтва на ікону сталося на переломі XV—XVI століть і позначилося насамперед на відмові митців від площинних трактувань форми та впровадження натомість осяжної форми. Проте лінійність збереглася й навіть посилилася, зокрема, на іконах в українських церквах Східної Словаччини [91].

Стиль ренесансу в українській іконі був поширений упродовж одного XVI століття. У своїх найголовніших рисах — гармонії й життєрадісності — цей стиль у нас повністю узгоджувався з ренесансом у релігійному мистецтві країн Центральної й Західної Європи. Отже, український ренесанс у цьому розумінні був відгуком на всеєвропейський і світовий гуманістичний рух, який знаменував у XV—XVI століттях закінчення 1000-літньої епохи Середньовіччя. Закінчилася ця епоха і в Україні. XVI століття у нас уже виходить за рамки Середньовіччя. Хоч вплив його на свідомість людей подекуди виявлявся як у XVI, так навіть і в XVII століттях, проте новий погляд на людину як на Боже творіння, наділене правом бути вільним і щасливим, стає основою релігійної та суспільної свідомості.



СТИЛЬОВИЙ РЕНЕСАНСНО-БАРОККОВИЙ СИНТЕЗ (ПЕРША ПОЛОВИНА XVII СТОЛІТТЯ)

Панорама розвитку й змін стильових напрямів в українській іконі дає переконливе свідчення неповторної оригінальності українського ікономалювання. Ми не знайдемо іншої національної школи ікони в країнах поширення східного обряду християнства, де б ікономалювання (консервативне за самою своєю природою) стало таким чутливим до різних стильових змін у мистецтві й водночас дотримувалося іконографії, сюжетики, композиції, колористики, ритміки й символіки так званих «першовзірців» святих образів, які ґрунтувалися на вченні східних отців про роль зображень у Церкві (Василь Великий, Григорій із Низи, Іван Златоуст, Псевдо-Діонісій Ареопагіт, Іван Дамаскин, Теодор Студит) і на творчості візантійських ізографів післяіконоборської доби VIII—IX століть. Представники грецької, грузинської, вірменської, болгарської, російської, румунської ікономалярських шкіл узяли на ціле Середньовіччя й на великий відрізок Нового Часу візантійський принцип незмінності, «абсолютної обумовленості тематики, фіксованої, в порядку суворої регламентації, до найменших деталей» [92]. Сербія, Україна, Білорусь — за різних обставин — позбулися цього принципу ще до того, як Візантійська імперія розпалася в середині XV століття. Це був по суті стихійний бунт мистців кількох слов'янських народів проти тоталітаризму в християнському церковному мистецтві. Саме через стихійність цього бунту й віддаленість суб'єктів візантійської релігійної «федерації» від митрополії, Константинополь не зміг застосувати до цих країн і цих мистців звичних для себе репресій.

Крім того, сербська, українська, білоруська школи іконного малярства були локалізовані не тільки в системі широкого візантійського культурного ареалу, а й на своїх власних теренах: нове, відмінне від загальноприйнятого, зароджувалося в тиші чернечих келій, перш ніж поширитися й набути більшого масштабу. Усе це треба віднести на рахунок сприятливих моментів щодо поширення стильового принципу в ікономалюванні на тлі несприятливих суспільних обставин і «тісних» рамок для розвитку образотворчого мистецтва в цих країнах.

І все ж, порівняльне іконознавство в його панорамному або теоретичному вимірах не дасть нам повної картини особливостей кожної національної (а тим більше локальної) школи іконного малювання, у тому числі й нашої, української школи. Тільки конкретні пам'ятки, в яких згадані риси виявлені вочевидь, можуть повідати нам про загальну тенденцію. Ми спинимося на не дуже численних, але промовистих пам'ятках українського ікономалювання перехідного періоду від стилю ренесансу до барокко. В архітектурі й мистецтві західноєвропейських країн «зустріч» цих двох стилів нагадувала «зустріч» води з вогнем: це було взаємне заперечення, взаємна виключеність. Усе, що виплекали архітектори й мистці за століття натхненної праці в епоху Відродження, безжально було відкинуте майстрами барокко [93]. Щоправда, у деяких країнах (у північних німецьких землях, у Нідерландах, Бельгії й Данії) та в деяких мистецтвах (зокрема, у монументально-декоративній скульптурі) були спроби «компромісно» примирити стилі ренесансу й барокко проміжним стильовим утворенням, яке дістало назву маньєризму. Проте через сильно виявлені риси обох стилів, маньєризм не набув ознак самостійного стильового напряму, а тільки «компромісу» з дуже виразними еклектичними рисами.

Зовсім по-іншому проходила «зустріч» ренесансу й барокко в Україні. Оскільки обидва великі стилі у нас не були копіями західних, а сильно забарвлені народним мистецтвом і місцевим візантинізмом, то зіткнення, як на Заході, не сталося. Відбулося взаємопроникнення ряду визначальних рис форми, або, вживаючи термін із фізики, дифузії стилів. Звичайно, дослідники цього обопільного проникнення стильових ознак (а воно таке виразне, що не помітити його неможливо) повторюють тезу Дмитрія Лихачова, що, мовляв, барокко у східних слов'ян узяло на себе функції ренесансу [94]. Але якщо ця формула й правильна в чомусь, то тільки стосовно окремих явищ літератури й мистецтва Московського царства, де взагалі не було ніякого ренесансу, а барокко — вносне, запозичене. України, Білорусі ця формула не торкається жодною мірою, бо в цих країнах був ренесанс і він обійняв ціле XVI століття; пізніше ж барокко жодною мірою не підміняло собою ренесансу, а тільки в певний відрізок часу тримало в собі й використовувало деякі характерні його риси. Це є далеко не те саме, що взяти на себе чиїсь функції.

Отже, визначивши докорінну відмінність характеру переходу від ренесансу до барокко в західноєвропейських країнах і в Україні, встановивши, що не було також підміни одного стилю іншим, важливо визначити межі перехідного періоду: в Україні то перша половина XVII століття. У цей період, від Берестейської Унії 1596 року до українсько-польської війни

за незалежність України 1648—1654 років, були створені чудові ікони й цілі іконостаси ренесансно-бароккового характеру. Цікаво, що і в інших видах українського образотворчого мистецтва цього півстоліття,— наприклад, у скульптурно-декоративній різьбі та гравюрі,— спостерігаємо подібний сплав ренесансних та бароккових ознак [95]. Отже, це взаємопроникнення не було суто іконним явищем, а мало ширший характер. Що ж до самого періоду, то деякі дослідники, підхопивши нав'язану ззовні тезу, буцімто в перебігу стилів, та й узагалі в ініціюванні перспективних мистецьких явищ українці не були оригінальні,— твердили, нібито Україна завжди запізнювалася, доганяла когось. Певна річ, що ці часові дефініції переносилися й на терміни поширення в Україні барокко, де, мовляв, було значне запізнення порівняно з подібними мистецькими явищами Західної Європи [96]. Але це не відповідає дійсності. Стиль барокко в Україні своїм початком сягає 90-х років XVI століття (дуже виразні риси його є в декоративній частині гравюри Василя Великого в острозькому виданні «Книга про пости» 1594 року), і тоді ж, або навіть дещо пізніше, створюються перші пам'ятки нового стилю на батьківщині барокко — в Італії. Це виключає думку про запозичливий характер ранніх пам'яток українського барокко й про те, що в запровадженні цього стилю ми начебто «значно запізнилися». При цьому, одначе, слід мати на увазі, що українське барокко і в ранніх, і в пізніших своїх формах помітно дистанційоване від мистецтва барокко в Італії та інших західних країнах, а навіть сусідніх Польщі, Словаччини й Угорщини. За своїми формально-виражальними засобами воно, проте, досить близьке до барокко на білоруських землях. Це якщо говорити про мистецтво в цілому. Але вияв бароккового стилю в іконі специфічний, і тут провести паралелі з будь-якою країною неможливо.

Як бачимо, національна своєрідність мистецтва у нас почала формуватися дуже давно — у Київській Русі, коли місцеві іконографи стали потроху перебирати від греків храмовлаштування на своїх землях і робити все по-своєму. Але найбільші зрушення до оригінальності сталися в українській іконі якраз у першій половині XVII століття. Вони дозрівали довго, щоб у потрібний час набрати прискорення. Мабуть, найґрунтовніша праця в цьому напрямі велася в XVI столітті, яке в дотеперішніх дослідженнях української культури явно недооцінене. Навіть у правдивих, несфальсифікованих історіях української культури автори відносять XVI століття (або мають тенденцію відносити) до «середньої доби», тобто Середньовіччя [97]. Вчені української діаспори, які писали про культуру XVI століття, зазначають лише початки нової ренесансної мови, якісь не дуже сміливі спроби в цьому відношенні, і то лише в другій половині або наприкінці цього століття. Насправді ж усе XVI століття являє собою вершинний розвиток ренесансного мистецтва й ренесансної культури в специфічних українських рисах. Варто порівняти хоча б нечисленні українські ікони XIV і XV століть, які ще так виразно рясніють мистецькими засобами візантійського стилю, з іконами XVI століття з їхньою зовсім новою гармонійною структурою, щоб переконатися в несередньовічних естетичних поглядах мистців. А ще більше нового було в книжній мініатюрі, гравюрі, в різьбі іконостасів, орнаментиці, портреті. Середньовіччя остаточно відійшло разом із XV століттям; а коли що й лишилося, то зазнало нової інтерпретації в дусі ренесансу, в контексті відродженського гуманізму, а не середньовічної застиглості. Тож радісний струмінь XVI століття тривав і в першій половині XVII століття, змішуючися з ранніми виявами барокко.

Набуття досвіду в поєднанні формальних ознак стилів ренесансу й барокко почалося у двох найвизначніших центрах ікономалювання в Україні — Києві та Львові. Можливо, Київ у цьому напрямі дещо відставав від Львова, бо давня майстерня ікон у Києво-Печерській лаврі традиційно й міцно трималася візантинізму. На цю консервативну тенденцію вказують численні серії гравюр до ілюстрованих книг, надрукованих у Києво-Печерській лаврі в другій половині 10-х і у 20-ті роки XVII століття,— насамперед багатофігурні гравюри до «Анфологіона» 1619 року й однофігурні гравюри святителів-літургістів до «Служебника» 1620 року. Цілком очевидно, що ці гравюри скомпоновані за зразками ікон, можливо, і за рисунками ікономалярів лаврської майстерні. Відсутність будь-яких підписів під гравюрами не дає підстав називати ім'я (чи імена) їхнього творця. Але стиль вказує, що гравер добре знався на композиції ікон попереднього століття й навіть більш раннього періоду. Новими стильовими й іконографічними тенденціями він не переймався.

Проте з кінця 20-х і впродовж 30—50-х років XVII століття спостерігаємо в київській гравюрі збільшення бароккових ознак, наприклад, у зображенні руху, змалюванні напруженості, а також у застосуванні нової декоративності — значно пишнішої, ніж раніше. Отже, близько 1625—1630 років у мистецтві Києва відбувся якийсь перелом, котрий у подальшому чимраз відчутніше спрямовував увесь потік українського мистецтва близьких до Києва придніпровських земель до барокко. Тут же слід зазначити, що цей перехід не був раптовий і різкий, він відбувався поступово: такі риси ренесансної образної системи, як сувора симетрія, точна пропорційність, гармонія цілого й деталі, тихо відходили, поступаючися місцем асиметрії (спочатку у вигляді асиметричної симетрії), бурхливому рухові з його порушенням пропорцій, виділенню деталей і багатьох прикрас. Обидва стилі добре використовуються в одному творі, або в одному циклі, де одні гравюри ближчі до ренесансного стилю, інші — до барокко. Найвизначніші цикли гравюр ренесансно-бароккового синтезу — до «Тріоді пісної» (1627 р.), «Тріоді квітної» (1631 р.) та «Євангелії учительної» (1637 р.). Формальні ознаки обох стилів присутні у цих гравюрах порівно і в тісному взаємозв'язку, що й виключило грубий еклектизм. Так, у композиціях переважає ренесансний принцип рівноваги, застосування так званих «геометричних схем» при зображенні людей, елементів пейзажу тощо [98]. Але у внутрішній структурі цих геометризованих композиційних схем бачимо багато негармонійних явищ — різких зустрічних рухів, контрастів, переобтяження деталями. Усе це ще далеке від пафосу так званого «високого барокко», але початки його й підступи до нього — очевидні, хоч іще взяті у витончені ренесансні «рамочки».

Чому ми міркуємо про стильовий синтез в іконі на підставі гравюр? Найкраще було б аналізувати це явище на прикладі самих ікон. Але, на жаль, майже всі пам'ятки іконного малярства Наддніпрянської та Східної України до середини XVII століття зникли. Із захоплених відгуків сирійського мандрівника, архідиякона Павла Алеппського ми знаємо, що в першій половині XVII століття в цих районах України мистецтво ікони розквітало. Павло Алеппський побував у багатьох православних країнах, у тому числі на Близькому Сході, Балканах, а також у Московському царстві, але, за його словами, він ніде не бачив такої величної церковної архітектури й такого чудового іконного малярства, як у центральних землях України. Деякі описи іконостасів та окремих ікон у Павла Алеппського дуже детальні і з них можна робити висновки не тільки про сюжети, а й про мистецькі за-

соби, стиль малювання. Описуючи ікони з міста Василькова, що біля Києва, села Бикового, Густинського монастиря в Прилуках та інших міст і сіл, Павло Алеппський наголошує на монументальній величі іконостасів, на осяжності постатей святих, зображенні руху та психологізації, коли Богородиця «неначе говорить», а «обличчя й уста захоплюють чарівністю: їм бракує лише слова» [99]. Він також підкреслює яскравість фарб, використання світлотіні, малювання облич святих як людей європейського, а не близькосхідного походження. Зіставивши усі описи мистецьких засобів, можна зробити досить конкретний висновок, що це є ознаки ренесансного мистецького стилю з відчутними рисами барокко (зображення руху, посилення декоративності, інтенсивність кольорів тощо).

Ці описи сирійського мандрівника збігаються з тим, що дає нам книжкова мініатюра та гравюра першої половини XVII століття. Звичайно, ікона — особливе мистецтво; її канонічний характер і літургійні цілі відмінні від ілюстративних і розповідних цілей мініатюри та гравюри. Проте ці різні мистецтва творили досить часто одні й ті ж майстри. Не виключено, що найвизначніші київські гравери першої половини XVII століття ТП (Тимофій Петрович), ЛМ (Леонтій Монах), Ілля, Прокопій, а також відомі майстри рисунка Парфеній Молковицький і Михайло Фойнацький [100] були й ікономалярами, про що свідчить іконний характер багатьох їхніх композицій у царині ілюстративної графіки. До кінця 80-х років XVII століття граверсько-рисувальна та ікономалярська майстерні в Києво-Печерській лаврі не були розділені, а існували як одне ціле. Такий поділ стався з приїздом до Києва визначного майстра гравюри на міді Олександра Тарасевича, але згодом, у XVIII столітті, майстерні знову були злиті. Це зумовило спільність стильових пошуків мистців різних спеціальностей, які працювали в Києво-Печерській лаврі.

Отож про стильовий синтез в українському малярстві центральних і східних земель України ми можемо судити лише опосередкованим шляхом — через гравюру й через свідчення Павла Алеппського. Це, однак, не знімає питання: де ж поділися численні ікони, цілі іконостаси, які викликали таке захоплення в чужинця? Відповідь проста й очевидна: внаслідок своєї докорінної відмінності від ікон російських, вони були поетапно знищені після так званого «возз'єднання» України з Московським царством у 1654 році. Перша хвиля нищень сталася безпосередньо по смерті Богдана Хмельницького, коли, внаслідок боротьби за Україну між Польщею, Московією й Туреччиною, Україна була розорена й спалена. Друга хвиля боротьби проти всього українського в церковній культурі розпочалася після неканонічного, підступного перепідпорядкування Київської православної митрополії від Константинопольського до Московського патріархату (1685—1686 рр.). Саме в той час, у так звану «Петровську епоху», цар-деспот Петро І видав низку указів проти України. Під час терору, після Полтавської битви 1709 року, загинуло багато шедеврів українського мистецтва. Величезна пожежа в Києво-Печерській лаврі 1718 року знищила, поряд з іншими невідновлюваними цінностями церковного мистецтва, ще й велике зібрання давніх ікон місцевих майстрів, а також ікон, подарованих ченцям Лаври ієрархами східних патріархатів, монастирями Афону та клириками з балканських країн. Отак, через низку трагічних подій і обставин, Центральна й Східна Україна повністю втратила своє іконне мистецтво від найдавніших часів до середини XVII століття. Головним екзекутором українського церковного мистецтва був московський царат разом із Московським патріархатом — одвічні вороги незалежності України й Української Церкви. Усе, що здавалося їм «несходним» зі своїм, московським, вони безжально палили під приводом, що це, мовляв, «латинська» або якась інша єресь. Відомий і часто цитований указ царя Петра І від 5 жовтня 1720 року, яким Києво-Печерській лаврі заборонялося друкувати будь-які інші книги, крім церковно-богослужбових, і то з такою умовою, щоб «церковні старі книги, для цілковитого узгодження з великоросійськими такими ж церковними книгами, виправлялися перед надрукуванням, щоб жодної різниці й особливої мови в них не було. А жодних інших книг, ні колишніх, ані нових видань, не представлених у Духовну Колегію (своєрідне царське міністерство для нагляду за діяльністю Церкви з безмежними цензорськими функціями.— *Д. С.*) і без її дозволу, в тих монастирях не друкувати, щоб не могло бути нічого суперечливого зі Східною Церквою й незгідного з великоросійським друком» [101].

А скільки таких указів — явних, а ще більше таємних — було видано проти України — від нещасного «возз'єднання» й до краху імперської системи в наші дні! Мабуть, ніякі закони не виконувалися «наїзниками» так ретельно, як ці укази щодо знищення в Україні всього «несогласного». А те, що якоюсь мірою влаштовувало займанців в українському мистецтві, було силоміць або хитрістю забране й згодом виставлене як «истинно русское». Так сталося з іконами й рукописами Київської Русі, літописами й пам'ятками української середньовічної літератури, які осіли в російських музеях, архівах, бібліотеках і без жодного докору совісті розглядаються російськими вченими як російські національні пам'ятки [102].

Не набагато більше поталанило пам'яткам українського церковного мистецтва правобережної Київщини, Поділля та Волині, які невдовзі після смерті Богдана Хмельницького на майже півтора століття потрапили під владу королівської Польщі. Неприйняття фанатично настроєними польськими римо-католиками православного обряду, трактування його як «розколу» (схизми) поширювалося й на мистецтво Церкви. Розпалені шовіністичними пристрастями супроти українців, польські шляхтичі й деякі представники костьолу готові були викорінювати «вогнем і мечем» усе до останньої риски, що свідчило про українсько-візантійський обряд на тих українських землях Правобережжя, які дісталися їм унаслідок розбою й кількох вимушених, принизливих «договорів», які приневолені були підписати з поляками українські гетьмани. У Польщі неначе забулося те, що східна ікона страдницької Богородиці, котра походила з України (Белзька, перейменована поляками на «Ченстоховську»), була проголошена національною святинею, заступницею за польський народ перед Богом і навіть духовною королевою Польщі! Засліплення зайшло так далеко, що в Речі Посполитій забули й те, що в XIV—XV століттях найкращі монументальні стінописи в польських костьолах і замках виконані українськими мистцями в українсько-візантійському стилі того часу [103]. В середні віки, коли Польща дивилася на Київську Русь-Україну як на рівного партнера в політиці, економіці, культурі, українське мистецтво, попри його православний характер, було прийнятне й бажане полякам. У XVI—XVII століттях, коли Україну поділено, розтерзано й зроблено з неї колонію кількох сусідніх монархій, усе українське раптом стало «поганим», «недосконалим» і «розкольницьким».

Навіть зусилля щодо зближення українського мистецтва із західними стильовими напрямками деякі польські світські й духовні провідники, котрі самі постійно орієнтувалися на Захід, ладні були витлумачувати в непривабливому світлі. У цьому відношенні особливо характерні репресії латинського (римо-

католицького) архієпископа міста Львова Яна Деметріуша Соліковського проти українських мистців-ікономалярів. Багато в чому силові акції Соліковського нагадують дії російського царя Петра І, хіба що вчинені в дещо локальнішому масштабі й більш як на ціле століття раніше. Соліковський, будучи дуже консервативним, не сприймав жодних новаторських починань у мистецтві римо-католиків і з презирством ставився до ікон православних. Цей типовий діяч контрреформації таврував мистецтво епохи Відродження в країнах Західної Європи, особливо сюжети з античної міфології. Він навіть написав поему «Лукреція», в якій закликав до винищення не тільки всіх картин «про Марсів і Венер», а й авторів цих картин. У Львові віддавна існував цех малярів, утримуваний православним братством та релігійно-етнічними громадами. До нього входили також золотники та конвісари [104]. Архієпископ Соліковський втрутився в мистецькі справи й 1596 року започаткував створення виключно католицького малярського цеху, до якого не впускали так званих «схизматиків», тобто православних українців, а також вірменів.

Конфесійно-шовіністичний характер і стиль указу Соліковського щодо привілеїв для цього цеху — цілковито неприховані. «Постановляємо,— писав він,— що всі братства і товариства мистців, коли вони не створені згідно з приписами і в послухові Католицькій Церкві, треба розпустити. Бо хто ж не бачить, що товариства схизматиків порушують церковний лад і підривають послух Римській Церкві, яка є єдина Католицька. Маючи це на увазі, визнаємо недопустимим, щоб невільні і вперті користувалися тими самими свободами й привілеями, що й вільні,— бо тоді могло б здатися, що через спільне життя і користування спільною з католиками свободою, вони утверджуються у своїй облуді» [105].

Крім цих одвертих санкцій, велася тиха боротьба засобом інтриг. Усіх, хто опинився поза цехом малярів, обізвано «партачами», незалежно, чи це був мистець талановитий чи ні. До числа «партачів» потрапили найвидатніші львівські ікономалярі — Лаврентій Пухало, Федір Сенькович, а також ті, котрі відомі лише з імен: Семен, Федько, Іван, Роман, Федько Малаха, Васько, Лавриш, Іванко, Олександер, Хомка, Павло Орфин. Упродовж XVI—XVII століть у Львові налічувалося 75 малярів-українців [106]. Працюючи в досить скрутних умовах (могли малювати ікони лише для храмів своєї конфесії, не мали права утворювати власну творчу організацію й вільно продавати свої твори), вони все-таки малювали вельми гарні ікони, стильово суголосні іконам майстрів Києво-Печерської лаври та інших монастирських і світських майстерень Наддніпрянської та Східної України. Треба було мати мужність лишатися вірним східній традиції ікони й продовжувати шукати місце цій традиції в рамках популярних західних стилів ренесансу й барокко в час, коли найвищі посадові особи латинського обряду називали ікони не інакше, як «схизматицьке мистецтво», «насмішка над нами» тощо.

Незважаючи на конфесійний розбрат в Україні й Білорусі після Берестейської Унії 1596 року, ікономалювання як в уніатів, так і в православних розвивалося в єдиному стильовому руслі. Владики, монахи, клірики сварилися, але обряд в уніатів і православних лишався той самий — східний, українсько-візантійський. І мистці ікони робили свою справу ретельно й досконало, без огляду на те, чи ці ікони призначалися для греко-католицького чи православного храму. Безперечно, між мистцями різних земель України існували тісні зв'язки, ба більше: існувала солідарність щодо іконографії, стилю, композиції ікон і цілих іконостасів. Усе те, що писав Павло Алеппський про ікони Наддніпрянщини, могло бути віднесене й до ікон Галичини, Волині, Буковини й Закарпаття, хоч може з поправками на місцеві іконографічні особливості та манери окремих майстрів. Збережені ікони того самого часу — кінця XVI й першої половини XVII століть — з тих українських земель, в яких не побував Павло Алеппський, з великим ступенем точності відповідають описам сирійського мандрівника наддніпрянських ікон.

Стильова єдність іконного малярства в розділених землях і розсварених церковних конфесіях в Україні XVII століття — одна з дивовижних незбагненностей українського мистецтва. В нещасній країні, розідраній протиріччями, діяла якась сила глибокого внутрішнього зчеплення, яка не давала розшаруватися, розбитися культурі. В єдності культури східних і західних земель найповніше виразився інстинкт українців до самозбереження — при всій їх незгідливості й егоцентризмові.

Проте ця єдність не могла здійснюватися самопливом, стихійно. Легко дійти до роз'єднання, а об'єднання вимагає терпіння й зусиль: процес має бути керованим — і то сильними, авторитетними особами. Берестейська Унія й полеміка довкола неї розбудили від летаргійної сплячки значні інтелектуальні сили в Україні, які згрупувалися у двох основних таборах — прихильників і противників унії. І в цьому пробудженні — один із позитивних її наслідків. Якщо абстрагуватися від релігійно-політичних аспектів полеміки, то це фактично був гострий діалог грекофілів і західників. Але дивовижність цього діалогу в тому, що в таборі західників були ревні захисники неперехідних цінностей східної греко-візантійської обрядовості, включно з іконою (тому основна маса уніатів ніколи не піддалася латинству), а серед ортодоксів-грекофілів були високоінтелектуальні апологети латинської культури й західного мистецтва. Тому провідниками єдності української культури в різних землях виступають передусім центристи — розважливі люди поміркованих поглядів, майстри проповіді, шукачі переконливих доказів,— одним словом, люди великого розуму та доброго серця, а не схильні до крайніх поглядів і дій.

У дуже відповідальний період загрози єдності народу та його культури вищі ієрархічні посади в українських Православній і Греко-Католицькій Церквах обіймали саме діячі центристського напряму — митрополити Петро Могила та Йосиф Вельямин Рутський. Це вони, ще не будучи митрополитами, спрямовували курс єдності, а не такі діячі найнепримиренніших поглядів в обох таборах, як Іван Вишенський та Йосафат Кунцевич. Ставши ж митрополитами, вони впритул підійшли до втілення ідеї єдиного Київського патріархату, але здійснити її не вдалося через втручання зовнішніх і ворожих Україні сил.

Ця непроста ситуація, як не дивно, сприяла розквітові ікони виразної національної спрямованості,— несхожої ні на грецьку, ні на московську, болгарську, сербську, молдовську, волоську, але ближчу до білоруської. В українській іконі цього періоду неповторно злилися візантійські, ренесансні й барокові ознаки. Звичайно, подібне злиття можна теоретично здійснити на якомусь абстрактному, наднаціональному рівні — і в результаті дістати гібрид, еклектику. Тому тут був задіяний іще четвертий стильовий складник — народна ікона й узагалі українське народне малярство. І якраз цей народний елемент прискорив увесь синтез, згладжуючи гострі кути, зближуючи протилежності.

Вагому підтримку такого сміливого експерименту в іконному мистецтві надали ті полемісти з поміркованими поглядами, які зосередили свою увагу на питаннях церковної культури. Це, передусім, прихильники

західної культури в православному середовищі Кирило Транквіліон Ставровецький — автор трактату «Зерцало Богословії» (1618 р.) і Захарія Копистенський — творець дослідження «Палінодія» (1622 р.). За дещо старомодною манерою схоластичного трактату вони висловлюють суто ренесансні думки: матеріальний світ являє собою віддзеркалення божественної творчої ідеї; і світло, і кольори, і природа є чудові, вершина ж досконалості — то сама людина, котра виступає як творець, що наслідує Бога. За Ставровецьким, людське око насолоджується «красою жіночою, оздобою світлих шат, коштовними перлами, золотим і срібним начинням — і милується їхнім виглядом, а слухом сприймає життєрадісні звуки пісень і музик» [107]. Церковні авторитети багато століть боролися з насолодами як із чимось грішним і негідним християнина, та раптом під пером почаївського монаха прорвалася отака апологія гедонізму!

Інший високопоставлений монах, архімандрит Києво-Печерської лаври (з 1624 р.) Копистенський, виявивши неабияку обізнаність із джерелами західної Богословії [108], закликáв людей східного віровизнання не цуратися латинства як чогось єретичного, а сприймати все західне критично й вибірково — «з розторопністю сміття відкидаємо, а зерно беремо; вугілля залишаємо, а золото виймаємо» [109]. Копистенський виявляє надзвичайно сміливу — як на православного діяча — позицію щодо античних літератури й мистецтва, особливо до грецьких (бо римські вважає похідними від грецьких), радить їх вивчати, використовувати й розумно наслідувати. Це позиція людини ренесансної ідеї, а не консерватора-догматика, погляд якого спрямований назад. Увесь парадокс тут в тому, що православні Ставровецький і Копистенський куди більше прихильні до культури ренесансу, ніж латинянин Соліковський.

Таких парадоксів тоді було чимало і, власне, завдяки їм можна пояснити, чому Київ та інші центри Наддніпрянської України перебирають ініціативу від Львова в пошуках нової мови релігійного мистецтва, зокрема, щодо впровадження стилю бароко. Українське православ'я докорінно відрізнялося прихильністю до новаторських шукань від православ'я московського та візантійсько-балканського, а навіть від консервативного контрреформаційного католицизму. Українські єпископи, яким належало наглядати за розвитком мистецтва в храмах, керуючись як іконографічним каноном Церкви, так і суто естетичним принципом, давали мистцям-ікономалярам набагато більше волі виявляти творчу ініціативу, ніж це робили у Візантії й деяких православних країнах, де мистець «розглядався не як творець індивідуальних цінностей, а як виразник надособової свідомості, котрий займав у державному організмі місце такого ж виконавця Божественної волі, яким був кожний підданий Візантійської імперії» [110]. Те саме робили й українські та білоруські католики східного обряду після Берестейської Унії, тому іконостаси обох конфесій Української Церкви мають так багато спільних рис, а процес ренесансно-бароккового синтезу і в православних, і в уніатських храмах відбувався майже синхронно.

Знаменита ікона Богородиці Одигітрії з села Ріпнів Львівської області, змальована 1599 року львівським майстром Федором Сеньковичем [111], гідно завершує ренесансний стиль в українській іконі. До речі, ікони Богородиці (зокрема, з намісних ярусів іконостасів) чи не найповніше репрезентують перебіг і зміни стилів малювання ікон із давніх пір. І якщо та сама Одигітрія з села Красів на Львівщині символізувала в XV столітті початок ренесансу в іконі, то ікона з Ріпнева дає нам вершинний зразок повноти ренесансної ідеї — цілковитого торжества гармонії в усьому. Нечасто можна побачити таку рівновагу декоративної ошатності. Ювелірно пророблене тло чудово узгоджене з тонкими прикрасами мафорія Марії й рисочками-асистами одягу маленького Ісуса. Переливання безлічі крапок, рисочок, дужок і стрічок наче вияскравлює красу великих, осяжно трактованих складок мафорія. Дрібніші й більші декоративні форми чергуються ритмічно, а в ряді деталей — і симетрично. Виразно українізовані риси обличчя Пресвятої Діви зовсім не сприймаються як данина секуляризації образу, бо, попри її чисто слов'янські уста, ніс, овал обличчя, образ усе-таки змальований за непорушним іконографічним каноном — з неодмінним сумом, утаємниченим молитовним станом, лагідним жестом правиці, легким нахилом голови в напрямі до Сина, не кажучи вже про форму та колір її верхнього одягу (мафорія), як і одягу Сина. У композиції й характері малюнка обох постатей нема жодної різкої, контрастної форми. Кожна деталь уражає м'якістю, округлістю, узгоджуючися з настроєм Марії, її Сина. Форма скрізь підтверджує глибину ніжності, любові, пануючу злагоду. Це той психологізм, що проймав чи не кожний твір малярства епохи Відродження, психологізм західної Мадонни, але ніскільки не позбавленої характерних рис східної ікони.

Ріпнівська ікона — один із останніх творів, де гармонія пронизує все, вона є домінантою образу. Бо вже в ранній період XVII століття в українське іконне малярство вривається дух якогось неспокою, котрий виходить далеко за межі змісту, зачіпаючи й форму. Зміни мало помітні, бо бароккове світовідчування мистців формується десь на рівні підсвідомості — воно ще не є виваженою і прийнятою програмою, вибором нового стилю, як для майстрів країн Заходу. Цілком очевидно, що загострення політичної й релігійно-конфесійної ситуації в Україні на зламі XVI та XVII століть сильно вплинуло на мистців. Релігійні оратори й письменники з обох сторін кинулися у словесний бій, узявши на озброєння як докази, так і пристрасті; а майстри пензля втрачали колись виплекану гармонію, місце якої займала драма життя — драма нібито минулих біблійних віків, але дуже виразно пов'язана з сучасністю.

Може, найвиразніше виявилася ця тенденція в подійових багатоперсонажних іконах. А таких стає чимдалі більше й вони доповнюють однопостатні ікони в церквах: на іконостасах, у вівтарі при престолі, на стінах. У цей час по всій Україні вивищуються іконостаси, збільшується число ярусів; а ярус дванадцяти святочних ікон стає таким же обов'язковим для іконостасів, як і ярус намісних. Якраз святочні «дванадесяті» ікони є багатоперсонажними; в них завжди є дія, рух, через посередництво яких і ведеться зображальна «розповідь».

Гармонія як найважливіша ознака ренесансного стилю ставила перед мистцем низку вимог формального характеру, насамперед центричної побудови твору. В іконі найкраще досягалося такої центричності в одно- чи малоперсонажних зображеннях; коли ж сюжет вимагав багатьох персонажів, то композиція, як правило, набувала схеми якоїсь геометричної фігури з центричною віссю: піраміди, конуса, кола, еліпса, трапеції тощо. Проте в українській ренесансній іконі (а також книжкових мініатюрі й гравюрі) XVI століття одноперсонажні сцени переважають над багатоперсонажними: ці перші давали більше шансів досягти гармонії та пропорцій.

Перехідні ікони зі змішаними стильовими ознаками ренесансу й бароко, які з'являються на Волині, в Галичині на початку XVII століття, вже не мають такої центричної будови, однак майстри ікон не поспішають зовсім відмовлятися від рівноваги. Вони шану-

ють пропорції, симетрію, але вже не так однозначно й суворо, як їхні попередники: часто на іконах нема центробіжної домінанти; симетричність уже далеко не «дзеркальна», а швидше асиметрична. Відчувається, що увага мистців переключилася на щось інше, наприклад, на змалювання руху — як внутрішнього (тобто психологічного, що виражався збудженням, переживанням святого), так і зовнішнього.

Дуже важливо зосередитися на проблемі руху в іконі, бо саме з нього почалося зближення рис барокко з усталеними ренесансними категоріями гармонії, рівноваги, симетрії, центричності, пропорційності. У цей час на Заході згадані категорії — під натиском бурхливого барокко контрреформації — були просто принесені в жертву. Різкий рух, напруга, масивність, контрасти, розриви й розломи [112] не залишали місця для гармонії та похідних від неї. Традиційна українська поступовість у вдачі не давала змоги зробити подібний різкий перепад. Та й чи можна було здійснити такий революційний стрибок у зміні стилів у мистецтві ікони? Отже, і суб'єкт (тобто мистець), і об'єкт, тобто ікона, були запрограмовані на повільну зміну, навіть коли бурхливі події дійсності (релігійна полеміка, соціальні заворушення, національно-визвольна боротьба) підштовхували до бурхливих змін у мистецтві.

Подібні повільні зрушення знаходимо в низці ікон початку XVII століття, змальованих у різних регіонах України; але одна зі збережених і датованих — «Страсті Христові» 1620 року з села Раделичі Львівської області — репрезентує ті зрушення, може, найнаочніше. Жоден із тих, хто писав про українське іконне мистецтво цієї доби, не оминав увагою знаменитих «Страстей» — правдивої віхи в усьому українському малярстві першої половини XVII століття. Навіть розкриття теми, такої ж давньої, як і саме християнство, вражає своєю, так би мовити, екстраполятивністю: прозорим натяком на суголосність подій зради, арешту, мук і смерті Ісуса Христа й українського соціально-політичного середовища початку XVII століття. Таке порівняння — дуже цікаве; про нього можна багато писати й говорити, але все ж триматися в цьому порівнянні певної дистанції, щоб не впасти у спекулятивність [113].

Набагато важливіше зауважити те нове в нюансах стилю цієї ікони, що показує відхід від ренесансної естетики й просування до барокової.

Найперше — це рух: набагато активніший, ніж у попередніх українських іконах, але не надто бурхливий, щоб його можна було ідентифікувати зі стрімким, прискореним рухом на полотнах релігійного змісту в західноєвропейському барокковому мистецтві цієї доби. Це помірний рух, без різко нахилених постатей, без надмірно драматизованих жестів; інакше кажучи, він співмірний благочестивості східної ікони, де навіть крайні загострення дії не повинні трактуватися побутово або тривіально. І все ж невідомий нам за іменем майстер розумів блискавичність розвитку фатальних подій, які передували фізичній смерті Господа. І те, що не показано зовні, чудово доповнено внутрішньо — напругою, ледь прихованими пристрастями, котрі так виразно «демонструються» то поведінкою Юди Іскаріота, який притиснувся до Господа й «дарує» йому свій фальшивий поцілунок; то хвилюванням озвірілого натовпу, що жадає крові; то збитими в одну людську масу римськими воїнами, котрі простягають до Ісуса стиснуті кулаки, штовхаючи його навстріч Каяфі чи Пилатові. В усіх сценах ікони (а вона складається з паралельного ряду зображень, що творять відоме євангельське оповідання) рух виконує цілком нову роль, у порівнянні з рухом у візантійських і ренесансних іконах. Рух персонажів позбавлений ритуальності та спокою; це рух, що руйнує спокій і рівновагу; але він не є вкрай бурхливим і прискореним, тобто не виходить за рамки іконографічного канону, який приписував усе в іконі зображати велично.

Друге, що відрізняє ікону від попередніх,— це напруга, зумовлена й драматизмом самих страстей Господніх, і трактуванням подій нетрадиційними мистецькими засобами, які (засоби) й віддзеркалюють нові бароккові тенденції. Ми бачимо тут, замість звичайних для ікони прямовисних складок одягу,— скісні, поперечні, такі, що розвіваються. Майже всі персонажі зображені в стані збудження і напруги, їхні погляди гострі й позбавлені лагідності. Форма скрізь тверда й тужава, і легко окреслена осяжність постатей та предметів сприяє відчуттю якоїсь внутрішньої енергії. Мистець-ікономаляр щедро користується червонясто-брунатним кольором, який то в насичених, то в ясніших відтінках буквально заливає все тло ікони. Кожний майстер знає збуджуючу, напружену силу червоного — і ця гама в іконі «Страсті Христові» не є випадковою.

Щоправда, творець ікони ще не хоче користуватися контрастами, які в цю пору ставали широко вживаним засобом, узятим на озброєння мистцями барокко. Автор «Страстей Христових» дбає про взаємну й нерізку перехідність форми та хроматичну суголосність; отже, цим він видає своє ренесансне походження. Рух і напруга так добре поєднані в нього з гармонією форми й кольорів, що ми в цій іконі натрапляємо на досить вдалу спробу стильового синтезу, коли з двох стилів узяті не протилежні, а взаємно доповнюючі елементи.

Саме тодішня ситуація сприяла тому, що по всій Західній Україні — від Буковини до Волині — майстри ікони бралися впроваджувати щось нове у мистецтво храму. Ця частина України була повністю відкрита для західних вітрів, і тільки непримиренні консерватори в малярстві не хотіли експериментувати на порубіжжях таких цікавих мистецьких стилів, як візантинізм, готика, ренесанс, барокко. Ще з часів Трулльського (692 р.) та Сьомого Вселенського (787 р.) соборів малярам ікон приписувалося невідступно наслідувати давні зразки. Але в тих же соборних правилах мовилося й про «неподібну подібність», яка давала простір для внесення в ікону дечого свого, зокрема, в нюансах форми. Соборні представники вищого духовенства боялися значних нововведень, але водночас розуміли нетворчий характер безконечних самоповторень.

У XVII столітті в Україні усамостійнюються й розвиваються світські жанри малярства, особливо портрет. Мистецтво ікони не могло надто далеко дистанціюватися від інших жанрів. У межах соборних приписів щодо ікони, тобто в межах церковного канону, тривають пошуки нового. Львів і Київ ведуть перед серед інших осередків у цих пошуках, бо мають майстрів належного досвіду, кваліфікації й таланту. Без тих даних просто неможливо було б з'єднати такі стилі, як ренесанс і барокко, в одну цілість. Збережені ікони свідчать, що стильовий синтез відбувався некеровано, тому існувало багато варіантів, особистих підходів, до того ж він був пов'язаний із народною течією в ікономалярстві, яка ставала все потужнішою.

Чіткішу картину стильового синтезу дають збережені іконостаси. Одна ікона може нести локальну інформацію про стиль. Багато ікон — та ще й в ансамблі з різьбою іконостаса — має ширшу й повнішу інформацію. Принаймні три повних іконостаси із Західної України першої половини XVII століття — це три неспростовні докази значних досягнень у царині стильового ренесансно-баркового синтезу в українській

іконі — з деякими вкрапленнями інших стилів. Ідеться про іконостас у церкві святої Параскеви П'ятниці у Львові, іконостас у церкві Успіння Богородиці у Львові (перенесений 1767 року до церкви святих Козьми і Дем'яна в село Великі Грибовичі) та іконостас у церкві Святого Духа в місті Рогатині на Прикарпатті — тепер Івано-Франківської області. Важливість цих унікальних пам'яток полягає в тому, що вони датовані й відображають перебіг стильового синтезу як своєрідний процес відсіювання одних рис та нагромадження інших. Щоправда, в датуванні першого з названих іконостасів — П'ятницького — є значні розбіжності: одні вважають часом його створення 1600—1610 роки [114], інші — 1644—1645 [115]. Але це не змінює суті справи, бо сам стильовий синтез не був хронологічно послідовним: у пізніші роки часто виникали глибокі зворотні течії, а в деяких більш ранніх пам'ятках траплялося певне забігання вперед. Хоч би коли було створено П'ятницький іконостас,— чи на початку XVII століття, чи в 40-х роках того століття — він є класично ренесансним церковним ансамблем в Україні, повністю збереженим дотепер. Судимо про це як із загальної конструкції, так і з деталей. У розташуванні іконних ярусів панує дзеркальна симетрія, а в обрамленні ікон — мотив циркульної арки або прямокутника. Усі форми навіюють спокій і рівновагу. Різьблені проміжки між іконами невеликі, а різьба має суто ренесансні мотиви — виноград, легенькі гірлянди та вінки. Лише найвищий (п'ятий) ярус ікон обрамлений дещо пишнішими різьбленнями типу картушів з барокковими елементами (волютами й акантами), проте й ці прикраси укладені чисто по-ренесансному — з ретельною пропорційністю та неодмінною ритмічністю споріднених елементів обабіч центральної осі. Вертикальні проміжки між іконами мають форму не колонок, а невисоких, злегка заокруглених планок із неглибокою різьбою виноградної лози з гронами ягід. Конструкція та різьба іконостаса дають уявлення про те, який вигляд могли мати українські ренесансні іконостаси й попереднього XVI століття й водночас фіксує зміни, що відбувалися на тій фазі розвитку, коли намітився перехід од простої рамної структури до збагаченого різьбярського декору [116].

Найвиразніше виявилися перехідні тенденції в різьбі царської (чи райської) брами. Ренесансного тут мало; різьба глибока, наскрізна й соковита; гнучкі форми нагадують складне плетиво рослинних та геометричних елементів; усе це не дуже узгоджене з різьбою всього іконостаса, хоч — з огляду на малі розміри брами — вона не суперечить гармонійності композиції.

Неоднозначні щодо стилю й ікони. Не викликає жодного сумніву їх загальний ренесансний характер, насамперед, ікон намісного та апостольського ярусів. Христос змальований в ідеально фронтальній позі, а поясна постать Богородиці Одигітрії ледь-ледь повернута до Сина, лише настільки, щоб підкреслити її увагу до Дитини. Апостоли створюють чудовий ритм стійкості, який не може порушити навіть їхній рух у напрямі до центру — до ікони Моління (Дейзиса). Це не хода, а ледь намічене підступання, радше — урочисто-благоговійне наближення учнів до Вчителя.

Кольори ікон традиційні; вони відповідають символічним значенням, утвердженим іще в доіконоборську епоху. Але їхня активність дещо приглушена наявністю повітряного шару: кольори стали прозоріші та ясніші, в них помітні переходи від темного до світлого відтінку. І це виразно свідчить, що ікономаляр у цю пору враховує й повітряну перспективу, і глибину простору (тобто третього виміру), і напрям та інтенсивність світла. Такі проблеми майже не цікавили майстрів давньої візантиністичної ікони, де колір був рівний на всій площині, святий знаходився в ідеальному, наче безповітряному просторі неба й, отже, не було потреби враховувати впливу повітряного шару та напряму світла на інтенсивність кольорів. Тепер же нові віяння, пов'язані з утвердженням інших стилів, досягли й ікони.

Цілком очевидно, що П'ятницький іконостас у Львові — це витвір українських майстрів, близьких до львівського малярського цеху. І хоч їх виганяли з цього цеху різні Соліковські та інші душителі всього українського, проте дух ренесансу, що панував у цеху, яскраво віддзеркалився в мистецтві іконостаса. Але в цьому чудовому творі помітні й сторонні стильові «вкраплення», які пов'язують місцеву модель ренесансу як із минулим, так і з майбутнім. У цьому відношенні вельми цікаві менші ікони — з другого й четвертого ярусів,— у яких передані сцени великих річних свят і страстей Господніх. Ікони явно не вписуються в типові схеми ренесансного стилю — насамперед, набагато активнішою дією та напругою, ніж це ми бачимо в намісному й апостольському чинах і в центральній великій іконі Моління. Таке трактування руху «з прискоренням» характерне не для ренесансу, а для барокко. Однак, коли ми приглянемося до архітектурних куліс на цих менших іконах, то виявимо ще дивовижніші речі: там панують готичні та маньєристичні мотиви. Можна зрозуміти логіку майстра, який малював ці ікони: витончені й дрібно деталізовані архітектурні куліси становили незвичайний контраст до дій переднього плану. Синтез стилів, що вже відійшли в минуле, з тими, які щойно намічалися, справляють незвичайний ефект. Давнє й нове єдналися на основі ренесансу вмілою, майстерною рукою. Цілком можливо, що над іконостасом працювали відомі львівські малярі Лаврентій Пухало та Федір Сенькович, перший із них більшою мірою був зорієнтований на ренесансне малярство, а другий, молодший,— на бароккове, яке ще мало багато «генетичних» рис візантинізму й ренесансу. Зберігши свої особисті манери й стильові уподобання, вони — як учитель, так і учень — домоглися дивовижної суголосності, ансамблевості суперечливих елементів, без еклектики. Втім, тут же зауважимо, що іконостас авторських підписів не містить, і пов'язання його з іменами Пухала й Сеньковича є припущенням — імовірним більшою або меншою мірою [117]. Не викликає сумніву либонь те, що автор (чи автори) належать до осередку львівських ікономалярів.

Два наступних іконостаси — Успенський у Львові і Свято-Духівський у Рогатині — віддзеркалюють подальший розвиток стильового синтезу «ренесанс-барокко» з поступовим перенесенням центру уваги ікономалярів до виражальних можливостей нового стилю, тобто барокко. Автором малярської частини Успенського іконостаса був Федір Сенькович — це, здається, останній його великий твір на схилі віку, бо іконостас, замовлений у майстра Львівським православним братством, поставили 1629 року (на жаль, тоді ж значна частина цього іконостаса була сильно пошкоджена пожежею), а Сенькович упокоївся 1631 року. Обвуглену частину ікон пензля Сеньковича Львівське братство прагнуло поповнити іншими, але сам Сенькович уже не міг того зробити, тому ця справа згодом (1637 р.) була доручена учневі й своякові Сеньковича — Миколі Петрахновичу. Таким чином, ми маємо знову чудовий ансамбль ікон двох авторів тієї самої львівської школи. Уся нижня частина іконостаса — намісний ярус, свята, пророки, а також царська брама й дияконські двері — то твори Сеньковича; Петрахнович же доповнив горішні яруси — страсті Христові й постаті апостолів; для намісного ярусу він наново змалював Христа й Богородицю.

Успенський іконостас вже не можна з такою певністю віднести до ренесансного стилю, як П'ятницький. Ідеал гармонії тут ніби відступив кудись углиб, хоч і не зник ще зовсім. Страсті Христові — у плані змалювання руху й напруженості дії й уже відкрито «ґвалтової» поведінки персонажів — є творами барокко в повному значенні цього слова. Єдине застереження: стиль барокко, як і будь-який інший мистецький стиль в іконі, не можна повністю ідентифікувати з формальними ознаками барокко у світському малярстві, або навіть і в релігійному, але виконаному без канонічних приписів східної іконографії. Мистецькі стилі європейського походження завжди виявлялися в іконі інакше, ніж в інших жанрах малярства, а саме — у визначених богословських, композиційних, іконографічних та колористичних рамках. Якщо митці, котрі працювали над оздобленням католицьких і протестантських храмів, могли вільно скомпонувати, скажімо, воскресіння Христове, то православний маляр міг зобразити цю величну сцену тільки по-іконному — як зішестя воскреслого Христа в пекло для взяття звідти всіх праведників. Він не повинен був також відступати від визначених правил зображення зовнішності персонажів, форми одягу, предметів довкілля й основних кольорів, згідно з їхнім корпоративно-символічним значенням. І лише дотримавшись усього цього, маляр церков східного обряду міг виявляти своє індивідуальне вміння, прихильність і знання певного стилю. Таким чином, стиль в іконі виявлявся в основному на рівні тонких нюансів форми, але ці нюанси часто-густо переходили й на кардинальні проблеми, скажімо, на зміну зовнішності святого чи святої — від виразних східних, семітських рис — до європейських і ще конкретніше — до рис свого власного народу або ж певної людини.

Інтенсивний розвиток портрета в Україні, коли малярі працювали з живими людьми, вніс у середовище майстрів ікони бажання поступово заміняти канонічний припис малювати ікони з давніх зразків і пробувати й собі працювати «з натури», або, як тоді мовилося, «з живства». Ієрархія та клір офіційно протестували проти таких вільностей малярів (є ряд висловлювань у полемічній літературі України на цю тему), однак, якщо ікони «з живства» були змальовані талановито, а портретність захована за основними збереженими рисами ікони з давніх зразків, то змовкали навіть найко́нсервативніші богослови, ревнителі недоторканості всього давнього — візантійського й старокиївського. Не виключається, що в образах популярних святих — Миколи, Юрія, Дмитра, Антонія й Теодосія Печерських — передані індивідуальні риси знаних духовних осіб України. У мініатюрі і гравюрі такі портретні ремінісценції робилися митцями сміливіше, в іконі — обережніше. Але тенденція до тіснішого зв'язку портретного й іконного малярства на ґрунті іконографії виявилася як очевидність в перехідний ренесансно-барокковий період першої половини XVII століття.

Хоч ікони й книжкові ілюстрації базувалися на одних і тих же вихідних джерелах (Святому Письмі й історії Церкви), проте ці зображення віднесені до різних галузей богослужбової справи. Іконоборство VIII—IX століть провело між ними чітку грань, бо через заперечення зображення як такого, зображення на іконі, врешті-решт, було утверджене, але при цьому звільнене від зайвої ілюстративності й наповнене містичністю. Ікона стала частиною культу, тоді як зображення в книжці зберегло ілюстративні функції й не було пронизане містичністю, якщо не являло собою точного відтворення ікони. Ця відмінність збереглася й у позакнижковій царині. Ікона була обособлена, відокремлена від усякого неіконного малярства, де б хоч що-небудь змальовувалося з природи. Іконний образ повинен був мати ряд рис, які можна досить точно встановити. «До їх числа належать: нерухомість — як внутрішня, так і зовнішня; відсутність будь-яких ознак афекту й часу взагалі; знищення в зовнішності всіляких натяків на випадкові, набуті особливості; певна гладкість і обточеність образу. Лик завжди втілений в образ. Ми б сказали, що він навіть перевтілений, занадто втілений... Ідеологія лику не в запереченні, а в переборенні певного очевидного натуралізму, що завжди подумки присутній десь на задньому плані. Вирішує тут, очевидно, саме внутрішній момент. Зображений такий благородний, мудрий, доброчинний, що лик його спокійний, більше не хвилюється пристрастями й болістями земними, просвітлений. Так будується культовий твір, але не тільки він» [118].

Виходячи з ідеології відособленості ікони як своєрідного матеріального субстрату вищої духовної реальності, можна було б дійти висновку, що зміни в українській іконі XVI—XVII століть, спрямовані на переборення цієї відособленості, на тісніші зв'язки з життям, з іншими жанрами малярства, зокрема, з портретом, сприяли розмиванню чітких меж ікони, розчиненню її в звичайному малярстві. Отже, начебто і впровадження формальних ознак стилів ренесансу, барокко, потім класицизму й ще сучасніших стильових напрямів позбавляло ікону її сакральності. Це є логіка поверхового думання і, зрештою, консервативності поглядів. Це все одно, що вимагати від науки Богословії бути завжди на рівні вчення східних отців IV—VIII століть, або західної Богословії — завжди на рівні вчення Томи Аквінського. У духовному релігійному житті людства, Європи, України після 1500-го року сталися великі зміни (вони добре відомі тим, хто вивчає історію Вселенської Церкви). У християнстві є незмінні закони, але є й простір для змін, тому християнство — це жива релігія. Те саме в іконі. Суть змін в іконі, у тому числі й стильових,— у наближенні духовного світу до земного буття, а не віддаленні їх один від одного. У тому, що Україна пережила монголо-татарське ярмо та інші катастрофи Пізнього Середньовіччя й почала відроджуватися економічно, політично (поява інституту гетьманства), військово (заснування козацтва, Запорізької Січі), культурно, наші предки побачили знамення Боже, переконалися, що Бог хоче зберегти наш народ. Віра стала сильнішою, позбулася похмурих апокаліптичних відтінків, здобула нові крила в нових поколіннях нашої людності. Бог став уявлятися ближчим, ріднішим для наших людей і, може, навіть схожим на них.

Нічого секулярного, світського в таких поглядах не було. Набуваючи більшого національного вигляду внаслідок відзначених стильових змін, ікона водночас нічого не втрачала зі своєї сакральності, містичності. Вводячи пейзажні тла замість чистих золотих площин в середньовічних та тисненого або гравірованого тла в ренесансних іконах, малярі не знижували небесного до земного, а освячували земне присутністю небесного. Уподібнюючи Христа, Богородицю, апостолів, пророків і всіх святих до близьких і знайомих людей, особливо до духовних осіб, малярі ікон не приземлювали небожителів, а виражали їм своє маєстатичне визнання в тому, що вони близькі нам — аж до зовнішньої схожості. Якби було щось інше за цими змінами, то українська ікона давно б зникла. Отже, ні ренесанс, ні барокко не знищили іконності як такої, а лиш через ікону зміцнили віру в Бога, наблизили його до людей. Львівський Успенський іконостас Сеньковича—Петраховича наводить на роздуми не тільки як чудовий зразок ренесансно-баркового стильового синтезу, а й як теологічне вираження нової української менталь-

ності, в якій небо й земля стали ніби взаємно ближчими.

Це прагнення до зближення незбагненного світу неба й очевидного світу землі Федір Сенькович і Микола Петрахнович вирішували в іконах Успенського іконостаса як усвідомлену програму, в якій мистецькі засоби відігравали виняткову роль. Це вже видно в храмовій іконі пензля Сеньковича «Успіння Богородиці», де Ісус Христос із душею матері (у вигляді маленької дитини у Нього на руках) не зависає в просторі, як у давніх іконах цього сюжету, а стоїть разом із апостолами біля одра — і він так само засмучений, як і всі присутні. Святі в німбах і звичайні люди змальовані в одному просторі, усі разом однаково переживають. Тонко і майстерно мистець змальовує індивідуальні риси кожного персонажа, не роблячи в цьому (а також у своєрідному психологізмі) великої різниці між святими й несвятими. Відчувається, що Сенькович прекрасно був обізнаний із засобами портретної психологізації. Не втрачаючи іконної містичності, «Успіння Богородиці», як і образи пророків та апостолів, набувають деякої жанровості, - тенденції експресивного трактування поведінки людини, що було характерніше для бароккo, ніж для ренесансу. І ця спроба індивідуалізації та психологізації іконних образів із наміченої тенденції незабаром стала загальноприйнятим правилом,— завдяки тому, що Сеньковичеве «Успіння Богородиці» використав для компонування своєї гравюри на цю тему відомий ілюстратор львівських, київських та інших видань гравер Ілля, спочатку надрукувавши гравюру в «Мінеї святковій» (Львів, 1638 р.), а потім і в інших книгах. Отже, ця ікона стала неначе зразком нової іконографії сюжету про Успіння Богородиці в українському сакральному мистецтві.

Подібне можна сказати й про образи святителів — великих літургістів Східної Церкви Василя Великого та Івана Златоуста. Це типово ренесансні твори: Сенькович зумів чудово вписати у вузький, але високий простір ікон постаті, зберігши непорушною ренесансну пропорційність і симетричність, даючи відчути невелику глибину простору й осяжність постатей. При всій іконній величності й суворості обох святителів мистець дуже тонко психологізував образи: нема й мови про те, що це святі, які «не переймаються пристрастями й болістями земними». За проникливими поглядами й сильною задумою криються якраз глибокі переживання, що так зближують ці ікони з портретами тієї доби.

Сенькович застосовував при змалюванні ікон Успенського іконостаса як традиційну темперну техніку малярства, так і олійну. Не порушуючи іконної розкладки кольорів, він збагнув більшу світлоносність олійних фарб; а саме світлоносність, багатство відтінків, тремтливість переходів від світла до тіні надзвичайно високо цінували і майстри ренесансу, і майстри барокко. Сенькович відмовляється від традиційного локального покладання кольорів і за допомогою комбінованого використання темперних та олійних фарб домагається ніжності, пластичності переходів. Цілком відступає в майстра система нанесення пробілів за допомогою тонких рисок; натомість спостерігаємо так зване лесирування (чи лесування) — промальовування розведеними олійними фарбами поверх щільнішого корпусного шару темперної фарби.

Знищену пожежею частину Успенських ікон домальовував Микола Петрахнович. Це половина святкових ікон, образи апостолів Якова, Хоми, Вартоломія, євангеліста Луки; також ікони Спаса Нерукотворного, Трійці, Козьми і Дем'яна; Христа й Богородиці — ці останні з намісного ярусу. Хоч як старався Петрахнович працювати в манері свого вчителя Сеньковича, більша прихильність до бароккового мистецтва (хай ще в початкових виявах) робить його майстром не завершення старого, а початку нового. Перша ознака барокко в усіх видах мистецтва і в усіх країнах — це збільшення масивності зображення. Природа ікони — у легкості, одухотвореності. Майстер стилю барокко мав великі проблеми, намагаючися не втратити цього відчуття, водночас нарощуючи масивність, монументалізм образу. Петрахнович уміло подолав ту трудність — і це демонструє майже кожна з намальованих ним ікон, насамперед, головні ікони намісного ярусу — Христа й Богородиці. Якщо лики зберігають у собі силу духовного, молитовного навіювання, то малюнок постаті в обох образах вражає фізичною снагою. Петрахнович розділяє тканину одягу Христа й Богородиці численними й різнобіжними складками: це певний спосіб дати глядачеві відчути пружність форми. Якщо все старатися звірити з природним довкіллям, то ми майже ніде не побачимо в реальності такого багатого творива складок при спокійному й непорушному сидінні чи стоянні. Отже, маємо справу з ілюзорністю, з певною умовністю. Вона повинна не тільки додати відчуття більшої декоративності, адже складки змальовані надзвичайно гарно й майстерно, а й підкреслити щось нове, чого досі в іконах не було. Як і в античному мистецтві, міріади дрібних складок мають краще окреслити форму, обсяг, масивність. Загалом створюється барокковe сприйняття образу: посилюється декоративна насиченість, масивність — при одночасному збереженні зовнішньої іконної непорушності. Ця суперечність хоч і впадає в око, але не сприймається як недолік, як порушення канону. Стильова зміна знову проходить на рівні нюансів, на тлі поступових зрушень форми, тонкої інтерпретації руху, маси чи кольору.

У святковому ярусі Петрахнович неповторно змалював сцени страстей Господніх. Тут ренесансний бік його ікон виражається в змалюванні різних арок, колонок, веж. Це так звані пейзажні архітектурні тла, витримані у формах сучасної Петрахновичеві ренесансної архітектури з помітними додатками авторської фантазії. Але ті загострено драматичні сцени, де лютує єрусалимська біднота, намовлена фарисеями, щоб убити Ісуса руками римлян («Поцілунок Юди»); де Пилат умиває руки («Христос перед Пилатом»); де римські вояки з розмаху б'ють тіло Господа («Бичування»),— це не тільки натяк на барокковий макабризм (тобто на потворні моменти поведінки людей), а вже чисто барокковий прискорений рух, контраст Божественного спокою і ницого шаленства.

Не буде помилкою проводити паралелі між цим загостреним трактуванням сцен на іконах першої половини XVII століття й кипінням пристрастей, якими характеризувалося українське суспільне життя цієї доби. Польща остаточно вирішила перетворити Україну на свою колонію; українські ж козаки боронилися від цього рабства й палко воліли збудувати власну державу. До всього того додалися ще й релігійні проблеми, пов'язані з Берестейською Унією 1596 року. Компромісу між цими позиціями знайти не вдалося. Тому поділ між злом і добром набув класичного характеру — і Біблія стала чудовою метафорою до характеристики української дійсності: «вражаюча картина випробувань людини в переломні моменти життя, що знову ж таки перегукується з історичною дійсністю Львова і повсякденною боротьбою Ставропігії за права українського народу» [119]. Ікона не може бути ілюстрацією тієї чи іншої політичної, соціальної події, але вона спроможна стати символічним, метафоричним її віддзеркаленням. Саме так трапилося з опосередкованим відображенням політично-релігійної, національно-визвольної боротьби в Україні,— як в іконі, так і взагалі в її сакральному мистецтві. Більше того, якраз народні заворушення, великий неспокій у

суспільстві прискорили втрату мистецтвом гармонійності й набуття контрасту, масивності, драматичності, динамізму, тобто рис, котрі звичайно ідентифікуються зі стилем барокко. Можливо, ренесансний стиль у літературі й мистецтві України розвивався б протягом усього XVII століття, якби на ті принципи гармонійності, що були виплекані мистцями XVI століття, раптово не вплинули зовнішні обставини, пов'язані з примарою нового поневолення українського народу. Мистецтво втратило спокій, і ця втрата торкнулася не тільки його змісту, а й форми.

Ікони Миколи Петрахновича — тільки частковий приклад загальної тенденції: спонукувані тривожною ситуацією в країні, мистці більше прихильні були зображáти страсті Господа, поневіряння мучеників за віру, страшні суди, аніж божественний спокій святих, сповнених благочестивими роздумами при непорушних стояннях. А втім канон є каноном, і в іконі майстри не оминали й одиночних постатей. Але й вони тепер позбавлялися того блаженного споглядання, яке віками зіходило з їхніх мудрих і аскетичних ликів. Апостольський чин пензля Петрахновича — наче галерея діяльних, сильних і стурбованих людей. Таке враження, ніби кожний з апостолів на мить зупинився, тримаючи в руках книгу чи ключі, а то й меча, щоб звіритися людям у тому, який моральний тягар несе він у собі. І тут також мимоволі виникає аналогія з українськими діячами цього часу — полемістами, проповідниками, авторами гострих трактатів, спрямованих проти своїх опонентів. У появі цього психологізму, динамізму, контрастів не варто виключати і впливів, зокрема, гравюри Заходу. В Нідерландах видавець Піскатор задумав грандіозну справу — друкувати окремими випусками серії ілюстрацій до Біблії у вигляді різцевих гравюр на металі, що їх виконували такі визначні гравери, як Гергард де Йоде, родина Садлерів — за рисунками Гемскера, Дево та інших мистців. Так званий «Театрум Біблікум», тобто Біблія в образах чи персонажах, мав революційне значення не тільки для образотворчого мистецтва ряду країн Західної Європи (сотні гравюр сприяли активному й осучасненому уявленню малярів, графіків і скульпторів про біблійну історію), а й для ікономалювання православних країн Центральної та Східної Європи [120].

Користуючися цими засобами стильотворення, кожний український мистець уводив багато чого з народного малярства, враховуючи до того ж і життєву ситуацію своєї доби. Наприклад, Петрахнович вбирає фарисеїв, котрі вимагають страти Ісуса Христа, в одяг гендлярів, корчмарів тих часів, за яких мистець жив, або малює на їхніх головах східні чалми. Ці убрання представників ворожих до України етносів доповнюють їхні неприємні обличчя й вирази афектації на них. Усі ті компоненти створюють у сукупності викінчений образ носіїв зла, хоча вони вимальовані завдяки уяві самого мистця. Там нема нічого запозиченого. Із західних гравюр узято ідею прискореного руху, брутальної поведінки, контрасту між благородством і ницістю.

Отож, Сенькович — ікономаляр ренесансного способу мислення і ренесансного стилю,— але такий, що зробив дуже помітні перші кроки до барокко. Петрахнович — уже весь у стильових бароккових засобах; втім, ренесансна традиція ще міцно тримає його у своїх обіймах. Обоє разом — тим паче в одному ансамблі ікон Успенської церкви — вони репрезентують напрочуд ясну лінію руху від минаючого ренесансу до наростаючого барокко в українському ікономалюванні й водночас являють собою приклад вдалого, обґрунтованого стильового синтезу. Сьогодні ми можемо вважати творчість цих двох майстрів класикою стильового синтезу: зі збережених ікон тієї доби ніде не знаходимо такої плавності, м'якості переходу від стилю до стилю, як у них.

Третій ансамбль ікон, які можемо віднести до перехідного стильового спрямування,— це іконостас у церкві Святого Духа в місті Рогатині на Прикарпатті. З донаторського напису на іконі «Свята Трійця» (старозаповітна) з намісного ярусу відомий час створення іконостаса — це 1650 рік; а також відомі замовники — це два православних братства міста Рогатина: старше — при церкві Різдва Богородиці й молодше — при церкві Святого Духа. Іконостас має п'ять ярусів: долішній (пределла), намісний, святковий, апостольський і пророчий. Розташування ікон строго симетричне обабіч центральної осі; причому три горішніх яруси ширші за два нижчих, від чого стіна іконостаса нагадує фасад якогось ренесансного палацу. Це враження ще більше посилюється, якщо глянути на найвищий ярус — з образами пророків, де різьблені рами ікон утворюють своєрідне мереживо зубчиків, схоже на аттик в архітектурі ренесансу. Крім чисто ренесансної конструкції іконостаса, про ренесансний стиль нагадують чимало різьблених елементів. Це і ясна, чітка членованість горизонталей та вертикалей; і гармонійне чергування рам квадратних із рамами, які мають півкругле арочне завершення; і розподіл ікон колонками по вертикалях та карнизами й декоративними поясками по горизонталях. У самій орнаментальній різьбі вже не відчувається такого стильового однострою, як в архітектоніці цілого іконостаса. Мотиви різьби мають синтетичний ренесансно-барокковий характер,— і то такий сплавлений, органічний, що провести якусь чітку межу неможливо. Таку нероздільність елементів на всіх підставах можна назвати українським маньєризмом [121].

Створюється враження, що майстер різьби був професіоналом високої кваліфікації, який свідомо добирав мотиви, щоб уникнути нелогічного поєднання різностильових елементів, хоча сам принцип такого поєднання не був для нього чужим.

Подібний зважений і високопрофесійний підхід до ренесансно-бароккового синтезу знаходимо і в малярстві ікон Свято-Духівського іконостаса, які малювали принаймні два майстри з помічниками. Розрізняємо їх не за стилем, а за ознаками манер. Можливо, кожне з двох рогатинських братств делегувало своїх малярів, котрих єднало творче порозуміння і, здається, належність до львівського осередку ікономалярства, а, може, вони й самі були львів'янами, запрошеними на час здійснення роботи до Рогатина. Майстри поділили між собою виконання основного — намісного — ярусу великих ікон, а малі ікони з усіх інших ярусів малював один із цих майстрів з помічниками та за можливої незначної участі другого майстра (на жаль, їхні імена й прізвища поки що не встановлено). Для обох майстрів характерний стильовий синтез, хоча й не в однакових пропорціях. Перший майстер (автор ікон Христа й Богородиці в намісному ярусі, ікони Таємної Вечері над царською брамою, частини святкових ікон, усіх ікон апостолів і пророків) дотримується більше ренесансного трактування образів; другий (ікони на дверях та одвірках дияконських входів, ікона Старозаповітної Трійці) — бароккового. Можлива його участь у змалюванні частини святкових ікон та ікони Моління, які загалом виконували вочевидь підмайстри-помічники.

Рогатинський Свято-Духівський іконостас у цілому стоїть набагато ближче до мистецтва стилю барокко, ніж два попередні, розглянуті нами,— П'ятницький та Успенський. Ці три прекрасні пам'ятки свідчать, що впродовж першої половини XVII століття в стильовій царині українського сакрального мистецтва (передусім ікони) відбувалася своєрідна «переоцінка цінно-

стей» з тенденцією стильового поєднання в напрямі утвердження стилю бароккo.

Намісний ярус ікон Свято-Духівського іконостаса виразно засвідчує цю тенденцію. Ікона Господа як ієрея, котрий благословляє,— це чудовий ренесансний образ, в якому сяють водночас глибока містичність східної ікони, психологізм європейсько-ренесансного сакрального портрета й ідеал досконалої, прекрасної людини. Богородичний образ Марії Провідниці (Одигітрії) навіває такі ж враження, до того ж має ще й додатковий нюанс — ніжність. З прекрасного лику Пресвятої Діви мистець зняв будь-які залишки трагізму, суворості й навіть суму. Добра і м'яка усмішка променіє від її образу з цілком українськими етнічними рисами, але й зі збереженою загадковістю її глибокого, проникливого погляду, «що зазирає в душу», з типово іконною композицією й усім таємничим і містичним ладом ікони. То не Мадонна в латинському розумінні цього слова, однак вона з'єднує в собі одухотворення східної Богословії й красу західної Мадонни.

Це незвичайне поєднання Духу та фізичної краси завжди було каменем спотикання для консервативної частини ортодоксів, які ненавиділи сакральне (і світське ще більше) мистецтво епохи Відродження, засуджували будь-які мистецькі стилі, окрім візантійського, й особливо не терпіли проникнення в ікону ренесансних ідей і ренесансних засобів творення образу святих. Типовою й характерною в цьому відношенні є оцінка одним із таких ортодоксів, російським протоієреєм Сергієм Булгаковим знаменитої Сікстинської Мадонни пензля Рафаеля. «Я не побачив Богоматері,— писав він.— Тут краса, лише чудова людська краса, з її релігійною двозначністю... Ренесанс створив мистецтво людської геніальності, а не релігійного натхнення. Його краса не є святістю, а лише те двозначне, демонічне начало, що прикрашає порожнечу»[122].

Коли естетичні принципи краси так різко протиставляються принципам деформації, а про стильові нововведення й мистецтво людської геніальності говориться або пишеться в таких сильних виразах, що аж відсилається до «демонічного начала», то постає запитання: чи християнська, чи євангельська це позиція, чи не є це виявом нічим не обґрунтованої пихатості й гордості, які-то якраз і походять від демона?

Україна теж мала в царині християнського мистецтва своїх консерваторів і ортодоксів, але це були одиниці, котрі не визначали тенденції й не спрямовували української ікони на шлях безконечного повторення раз і назавжди засвоєних зразків. Наприклад, якою б гострою не була полеміка між українськими православною та греко-католицькою ієрархіями про догмати й канони після Берестейської Унії, ікономалярі обох Церков вели пошук постійного оновлення, стильових змін, єдності духовного й естетичного начал[123]. Берестейська Унія не поділила українського церковного мистецтва на православне й греко-католицьке, тому процес стильових змін тривав скрізь із однаковою послідовністю — шляхом поступового зменшення рис одного стилю й нарощування особливостей іншого. Рогатинський Свято-Духівський іконостас, неначе наочний підручник, дає виразний зразок цього процесу. У намісному ярусі іконостаса, поруч з іконами Ісуса Христа й Богородиці, другий майстер змалював на північних і південних дияконських дверях образи́ — відповідно архангела Михаїла й старозаповітного священика Мелхіседека, які вже є повноцінними обра́зами стилю бароккo. У зображенні Михаїла чудово передано рух юного небесного воїна, і то саме так, як його розуміли й трактували мистці бароккo. Мовиться не просто про зображення постаті, що йде, а про рух, який має тенденцію до прискорення, про висхідний рух. Висока й вузька площа дияконських дверей використана дуже раціонально, щоб змалювати керівника небесного воїнського чину Михаїла злегка діагонально, ніби він бере розгін для польоту в небесних просторах. Архангел виступає з хмарки легким кроком, розправляє крила, збирається розмахнутися рукою з мечем, а його червоний плащ от-от почне розвіватися. Зображення моменту початкового руху, коли все готове до нестримного швидкого лету — це одна з найхарактерніших рис українського бароккo. Бо ж західне барокко дало рух бурхливий, сповнений драматизму,— він остаточно скасував ренесансні лагідність, спокій, поважність, гармонію. В Україні через те, що стиль барокко був опанований у дуже специфічній царині сакрального мистецтва — іконі, бурхливий рух не знайшов застосування. Але його початок, тобто перехід від спокою до руху, став дуже популярним. Наші майстри не відкинули ані традицій візантійської непорушності, ані ренесансної гармонійності й досить плавно та поступово перейшли до зображення руху прискореного, тільки-но він мав би стати швидким і бурхливим.

Крім того, цей особливий рух, характерний лише для українського бароккo, поєднаний з осяжністю постаті. Візантійська ікона започаткувала традицію «безтілесного руху», коли постаті святих рухалися, наче тіні на стіні. Тут же постать трактується об'ємно, вона матеріальна, хоч не завжди така масивна й окомірно важка, як у зображеннях літаючих постатей у малярстві західноєвропейського бароккo. Архангел Михаїл — це образ сильного юнака — і в той же час він легко летить у просторі, наче там немає земного тяжіння й він нічого не важить. Золоте тло з його значенням потойбічного царства Божого знімає суперечності цієї проблеми: на небі свої закони, там нема земної гравітації, тіло вільно рухається в небесному обширі.

Враження цілком барокового твору підсилює глибока психологічна насназеність образу Михаїла: молоде обличчя сповнене зацікавленого споглядання,— а радше було б сказати, вглядання в щось, найвірогідніше — у людей, які прийшли до церкви молитися. Нахилена голова при дуже виразному погляді очей і лагідній усмішці — усе це риси пошани, заохочення до молитви й добрих справ, а не погрози та залякування, які логічно можна було б чекати від ватажка небесного воїнства. Крім того, лик Михаїла так добре індивідуалізований, аж не можна позбутися враження, ніби перед нами не абстрактна небесна істота, недоступна для споглядання простим смертним, а конкретна особа, наділена такою вродою, що в ній наче віддзеркалена небесна досконалість.

Постать архангела Михаїла виразно й об'ємно виділяється на золоченому тисненому орнаментом тлі. Але загальна тепла гама кольорів убрання воїна — червоного плаща, сріблясто-оливкових панциря й щита, ніжно-рожевої шкіри лику,— робить ікону надзвичайно світлоносною. Навіть зелений колір сорочки Михаїла не постає якимось колористичним дисонансом у ніжній і теплій світлоносності ікони на північних дияконських дверях.

Цей твір вартий пильної уваги й ретельного аналізу, адже він значною мірою є ключем до розуміння тих процесів в українському ікономалюванні, які знаменували закінчення ренесансно-барокового перехідного періоду й початок власне барокового малярства. У такому ж дусі змальовані на одвірках північного дияконського входу двоє святих дияконського чину — Лаврентій та Стефан. Щоправда, тут немає того багатообіцяючого руху, котрий характеризує постать

Михаїла, зате чудове декоративно-орнаментальне вирішення образів, соковиті рослинні візерунки великих форм не залишають жодних сумнівів, що митець повністю перейнятий розумінням нового стилю.

На південних дияконських дверях цей самий майстер змалював одного з ранніх юдейських священиків — Мелхіседека. За євангельським ученням, сам Ісус Христос був священиком (ієреєм) згідно з чином Мелхіседека, тобто зразком самовідданого служіння своєму Отцеві небесному. З цього приводу старозаповітний Мелхіседек ставився за приклад усім священикам. В українських храмах його рідко змальовували на дияконських дверях (бо то традиційне місце зображення дияконів Стефана й Романа або архангелів Михаїла й Гавриїла), проте рогатинські малярі (і, вочевидь, замовники з братств) мали достатньо підстав нагадати місцевим священикам про необхідність наслідувати Мелхіседека — священика «Бога Всевишнього, що був стрів Авраама, як той вертався по поразці царів, і його поблагословив» (Послання до євреїв, 7:1). Оскільки це унікальний випадок в українському икономалярстві тієї доби, щоб Мелхіседека малювали на дияконських дверях, то висловлювалася думка, ніби це було викликане «загостренням антикатолицької боротьби» [124]. Такий мотив укладачів іконостаса не виключається, бо в Україні в цей час кипіли пристрасті з приводу того, хто є правдивим служителем Божим: чи той, хто прийняв унію з Римом, чи той, хто виступав проти неї. Але в цьому випадку для постаті Мелхіседека можна було знайти інше місце в іконостасі, не обов'язково на південних дияконських дверях. Імовірніше, йдеться про так звану повноту православної віри: юність і сила архангела Михаїла (як небесного захисника людей від дії сил зла) доповнюється мудрістю, досвідом і відданістю старого служителя в особі Мелхіседека. Не слід забувати, що в час створення Свято-Духівського іконостаса в Україні вельми популярними були (і не лише серед православних, а й серед уніатів) ідеї Петра Могили, тоді вже покійного київського православного митрополита, про повноту й досконалу довершеність православного обряду: ці ідеї становлять основу таких його видатних творів, як «Православне сповідування віри» і «Великий Требник» [125].

А та повнота розумілася в повноті Біблії,— її Старого і Нового Заповітів. На відміну від більшості тодішніх українських іконостасів, в доборі сюжетів до яких орієнтувалися переважно на відображення оповідей з Нового Заповіту, укладачі Рогатинського Свято-Духівського іконостаса дуже виразно й щедро виділили сцени зі Старого Заповіту: тут не тільки повна галерея півпостатей дванадцяти пророків у горішньому, п'ятому, ярусі (Михея, Захарії, Гедеона, Ісаї, Даниїла, Давида, Мойсея, Соломона, Якова, Єзекіїла, Єремії, Аарона), а й Старозаповітний варіант Трійці в намісному ярусі (звичайно ж малювався Новозаповітний варіант) та дуже рідкісний долішній ярус ікон, де також зображені були сцени зі Старого Заповіту,— чотири офіри, або жертви, Богові: жертва Авеля, жертва Мелхіседека, жертва Авраама й жертва Мойсея. У цьому контексті поява образу Мелхіседека в такому несподіваному місці, як дияконські двері, не здається випадковою і не могла бути спричиненою тільки обставинами антикатолицької боротьби.

У суто мистецькій — і особливо стильовій — царині цієї проблеми образ Мелхіседека в іконостасі цікавий як контраст до образу Михаїла. А всякого роду контрасти — улюблений засіб митців, письменників, архітекторів епохи бароко. Було досить слушно помічено, що могутня постать Мелхіседека своєю статичною величавістю ніби протистоїть повному юнацького запалу образові Михаїла; а в дійсності це лише друга складова тієї самої ідеї, яка виступає в обох образах як символ строгої мудрості й твердого виконання свого обов'язку та покликання [126]. Такі протилежності, як юність і старість, небо і земля, наростаючий, прискорений рух і поза непорушного стояння,— не справляють враження взаємовиключення, а тільки взаємодоповнення. Обидва образи «працюють» на одну ідею, хоч формально й змістово вони становлять між собою великий контраст. І в цьому полягає суть барокко в іконі й, очевидно, в усьому сакральному мистецтві Православної Церкви.

Якщо барокко католицької контрреформації будувалося на контрасті як на боротьбі й непримиренності протилежностей (звідси йде відчуття трагізму в багатьох творах літератури й мистецтва західного барокко), то барокко в іконі визначило контраст як єдність протилежностей, як підтвердження однієї ідеї з різних джерел (з цього випливає відчуття радості й надії в церковному мистецтві українського барокко). Тільки в такому сенсі можна пояснити й обґрунтувати введення в систему намісного ярусу іконостаса рідкісного Старозаповітного образу — Мелхіседека. Він зображений з євхаристичними дарами — хлібом та вином, а його погляд, як і погляд Михаїла, звернений у бік глядача. Хоч Мелхіседек вбраний в юдейську священицьку ношу, її колористична розкладка строго іконна: нижній зеленаво-синій одяг символізує його земне походження, а верхня червона накидка — царську гідність і духовне провідництво.

Старозаповітна Трійця наприкінці північного крила намісного ярусу іконостаса свідчить, що її автор досить добре знав і західне, і візантійське, і власне українське малярство. Архітектурний мотив цілком навіяний західним мистецтвом, ближче до нідерландської чи північнонімецької шкіл малярства. Золочене тло з соковитим тисненим орнаментом розтяте майже по середині стовбуром і кроною молодої пальми. Троє ангелів, пригощені бездітним подружжям, Авраамом і Сарою, звернули всю свою увагу на старенького Авраама, звіряючи йому дивовижну новину, що від нього зачнеться народ такий численний, як пісок у морі. Отже, тут і Схід, і Захід; і спокій, і рух; і площинність тла, і осяжність простору; і врочиста ритуальність моменту, і елемент жанровості, побутовості. Впізнаємо зустріч культур, традицій, стилів. Але все чудово укладено в нероздільну композицію; переходи між деталями різних систем не може вловити навіть найприскіпливіше око. Ікона Святої Трійці, як твір мистецтва переломної пори,— одночасно підводить риску під знахідками та здобутками стилю українського ренесансу, що лишався в минулому, і відкриває завісу стилю українського барокко на порозі його розквіту.

Доба напруження й борні в Україні на зламі XVI та XVII століть і впродовж усієї першої половини XVII століття зумовила незвичайне піднесення в літературі та мистецтві. З огляду на зливу творчих ініціатив, деякі дослідники ладні вважати саме першу половину й середину XVII століття «українським ренесансом». Проте це швидше метафора, в якій захована підміна понять. Адже якщо під ренесансом розуміти літературно-мистецький стиль, в основі якого лежить гармонія, то якраз доба полеміки поклала край цьому стилеві. Ясно, що ренесансний стиль у мистецтві України мав потенціал подальшого розвитку; він не до кінця вичерпав свої можливості в XVI столітті, але якраз суспільні процеси, пройняті великою напругою, вплинули на літературу й мистецтво таким чином, що стиль гармонії і злагоди повинен був відійти на другий план,— спочатку поєднуючись з рисами нового стилю барокко, співзвучного настроям доби, а потім його було витіснено з літературно-мистецького поля зовсім.



ІКОНА БАРОККОВОГО СТИЛЮ (ДРУГА ПОЛОВИНА XVII-XVIII СТОЛІТТЯ)

Друга половина XVII й перша половина XVIII століття — це доба найвищого піднесення українського бароккового мистецтва, і то у всіх головних його видах — красному письменстві, образотворчому мистецтві, архітектурі, музиці. Елементи бароккової образності проникають навіть у народну творчість і народне мистецтво, майстри яких ніколи особливо не прагнули брати чогось зі стилів професійного мистецтва, бо ж самі мали ключі своєрідної народної естетики та стилізації. Український варіант барокко з його експресивною мовою, в якій знаходилося ще місце й для гармонійності,— був співзвучний, може, більше від інших мистецьких стилів, національному характерові й естетичному почуттю. У цьому — одна з причин такої тривалої (майже 200 років) історії стилю барокко в Україні.

Якби можна було повернутися на 500 років назад і показати майстрам української ікони XII—XIII століть, які формальні засоби репрезентації тих самих святих застосовуватимуть їхні нащадки-малярі у XVII—XVIII століттях, то сучасники Алимпія Іконописця були б вельми здивовані, а то й не повірили б своїм очам. Вони не могли знати, що запроваджувані ними обережні реформи традиційного візантинізму в іконі зайдуть на їхній Батьківщині аж так далеко. Справді, на вищій стадії розвитку стилю барокко в Україні візантинізм, як джерельний стиль ікони, вже не справляв свого впливу. У розкішно різьблених іконостасах зір тішили такі ж розкішні ікони, де тріумф перемоги радості над печаллю, життя — над смертю творив цілком нову духовність. Зовсім не мають рації ті критики української бароккової ікони, які бачать у ній лише реалізм і превалювання світських начал над духовно-містичними. Аргументи цих критиків однобічні й хисткі: святі, мовляв, уподібнені земним людям; місце золоченого тла посіли пейзажі; коштовний, повний усяких прикрас, одяг не личить святим мученикам; отож, це вже не ікони, а католицьке храмове малярство на євангельські чи історико-церковні теми.

Але варто зіставити найпишнішу бароккову ікону з першим-ліпшим образом із римо-католицького костьолу, щоб побачити різницю: ікона в будь-якій стильовій модифікації тримає нитку зв'язку з першообразами східної ортодоксії, тоді як у латинському релігійному малярстві панує повна авторська воля й «першообразами» є хіба що твори геніальних майстрів пензля — Ботічеллі, Рафаеля, Леонардо, Тіціана.

Усі зміни в іконі, що становлять її стиль,— іконографія, композиція, малярські засоби, декоративні елементи, пропорції, ритм, кольори — не зачіпають незбагненної присутності духу першоджерельних взірців. Давно ж опрацьовані Богородичні різновиди збереглися й у ренесансному, і в барокковому, і в наступному класицистичному стилях. Засадничі композиційні та іконографічні принципи намісних, святкових, апостольських, пророчих та інших ікон лишилися непорушними. Незмінним був статус чудотворних ікон, число яких значно зросло. Як і раніше, іконостас є центральним літургійним місцем ікон: найкращі зразки цього мистецтва створено в ці століття саме для іконостасів. Високі бароккові храми, збудовані на кошти народу, з активною допомогою Церкви, гетьмансько-козацької влади й приватних ктиторів і донаторів (тобто дарувальників) спонукали різьбярів іконостасів та малярів ікон значно вивищити іконостаси й збільшити кількість ікон. Іконостаси у п'ять-сім ярусів стають звичайним явищем навіть у сільських дерев'яних храмах. В окремих же соборах число ярусів сягало дев'яти.

В іконостасах репрезентуються ікони на нові нетрадиційні сюжети, котрих не знало іконне малярство Середньовіччя й доби Ренесансу: це «Втеча Марії та Йосипа до Єгипту», «Воскреслий Христос і Марія Магдалина», «Упізнання Христа двома учнями по дорозі до Еммауса», «Зустріч Марії та Єлизавети», «Христос Виноградар», «Христос — Невсипуще око», «Христос Пелікан», «Битва архістратига Михаїла з сатаною», а також ряд нових ікон про життя й чудотворіння святих мучеників Церкви за Христову віру.

Отож, багато змін в ікономалюванні доби барокко закорінені в змісті Біблії. Це було необхідно, адже й Церква, і люди розвивалися. До віри прихилялися нові покоління людей, уже не з середньовічною, а з просвітницькою психологією. До феномена віри активно приєднувався феномен знання. «Подивися, Боже, на нових людей Твоїх і утверди в них правдиву віру»,— ці слова з церковних співів у поетичній формі, але точно передають готовність нових поколінь людей сприймати незмінні цінності християнства по-своєму, у поняттях і традиціях свого часу та своєї країни. Зрештою, чудо надання Божим Провидінням, Святим Духом знання різних мов апостолам у день П'ятидесятниці, коли вони раптом заговорили «про великі діла Божі мовами нашими» (Дії святих апостолів, 2:11), є чітким біблійним підтвердженням того, що

різноманітність форм віровизнання не суперечить волі Божій.

Стиль барокко в ікономалюванні України, як і попередній стиль ренесансу, не був відступом від православ'я, якщо його розуміти в контексті Біблії й положень Семи Вселенських Соборів. На жаль, використання цінностей православ'я деспотичними й тоталітарними режимами (зокрема, деякими візантійськими імператорами й московськими царями) не пішли на користь православ'ю і в очах багатьох віруючих людей зробили це поняття синонімом крайнього консерватизму, релігійної нетерпимості й навіть фанатизму. Глибока богословська й гуманна теорія ікони Псевдо-Діонісія Ареопагіта, Івана Дамаскина й Теодора Студита, яка залишала величезний простір для внесення своєї лепти в ікономалювання кожним народом, була перетворена пізнішими консерваторами на застиглу догму.

Так, зворотна перспектива, «створювана лініями, що розбігаються в далині, певними правилами розгортання будинків та предметів, кольоровою гамою» [127], зовсім не проголошувалася на Сьомому Вселенському Соборі єдиною формою перспективи в релігійному мистецтві. Це вже потім було роз'яснено (на яких підставах, із яких джерел?), нібито антипод зворотної перспективи — пряма перспектива — веде до егоцентризму й ставить людину в центр світу, а Бога немов би відсторонює від цього центру. Додана до давньої (істинної) теорії ікони вигадка стала підгрунтям у наступні віки для наростання грецького культу ненависті до західного мистецтва [128] й пізніше розвиненого в Москві культу латиноборства. Майже та сама історія трапилася з усіма іншими засобами творення ікони, які не відповідали планам деспотів зробити з людей своїх рабів під тим приводом, що вони є раби Божі. Звідси й ненависть до мистецтва стилю ренесансу, і ще більша — до стилю барокко, аж до брутального твердження, нібито наявність цих стилів в іконі є «італійськими нісенітницями», «натуралізмом і дилетантизмом», навіть «рухом від людини до мавпи» [129]. І це тоді, коли насправді обидва стилі піднесли та ствердили духовність християнської культури, а не заперечили її. Головні надбання ренесансної ікони — ясність кольорів, осяжність постатей, відчуття простору, декоративність — рясно розсіялися по бароккових іконах, були в них використані й розвинені. Проте було б спрощенням проблеми стильової зміни вважати, ніби барокко стало простим продовженням ренесансу. Ні, чимало з'явилося й нового, відмінного від ренесансу. Насамперед, в іконі остаточно подолали ієратичність: жодна постать не трактується як нерухома, застигла, без пристрастей. Порушено було правило гармонії, що спонукало застосовувати різні види асиметрії в композиції, заміну врочистого, «царського» жесту раптовим і різким рухом. Святі на іконах наче позбулися небесного спокою й стали співпереживати людям. Навіть коли вони стояли чи сиділи, внутрішня напруга видавала їхнє хвилювання, тобто й тут відчувався рух, однак вже внутрішній, духовний.

Ренесансна ікона була осяжною, але ця осяжність постійно перемежовувалася з площинністю, начебто малярі не бажали розлучатися з нею назовсім. Це зберігало легкість і стрункість постатей святих, натякаючи на їхню духовну природу, безтілесність. Барокко відходить від цієї двозначності й зупиняється на цілковитій тілесній присутності святого в реальному земному просторі, на тлі природи, архітектури міста тощо. Більше того, зростає відчуття окомірної масивності як самих постатей, так і всіх предметів навколишнього світу. Якщо цю тенденцію осяжної масивності доповнити вираженим рухом, то ми дістанемо в іконі зовсім нову якість, якої не було ані у візантійській та давньокиївській, ані в ренесансній іконі.

Дуже важливо знати, як ці новації сприймали сучасники, як вони, не володіючи термінологією мистецтвознавства, своїми словами описували цей рух і це збільшення масивності, яких попередня ікона не мала. Православний сирієць Павло Алеппський, подорожуючи Україною в середині XVII століття й дивуючись новій церковній архітектурі та новим іконам, постійно наголошував у своїх записах, що йому здавалося, ніби Богородиці на українських іконах ворушать устами, тобто розмовляють, а складки мафорія, мов оксамитові, спадають додолу [130]. Описуючи іконостас Густинського монастиря в Прилуках, архідиякон Павло відзначає такі риси, як великий розмір ікон, їхню заглибленість у нішах, дзеркальний полиск позолоти й життєвість ликів [131]. Це дуже важливі дані. Збільшення розмірів ікон вказує на нову тенденцію монументалізму, втрачену з розпадом Київської Русі-України. Ніші — це, мабуть, чітко профільовані заглибини в іконостасі, які в добу барокко стають пишними, вибагливо й розмаїто різьбленими. А дзеркальна позолота — свідчення того, що іконостас був новий і позолоту ще не встигли закіптявіти свічки. Що ж до життєвості ликів, то це є, по-перше, завершення процесу уподібнення зовнішності святих до живих людей (досить давня традиція) і, по-друге, вираження внутрішнього руху, напруження й психологізму.

Занотовуючи свої враження від образу Діви Марії з церкви міста Василькова, що біля Києва, Павло Алеппський, зокрема, підкреслив ілюзію руху і в композиції постаті, і в контрастах освітлення, у виразі лику й трактуванні одягу. За описом цього чужоземця розпізнаються характерні риси стилю барокко в іконі: жвавість, готовність до розмови з глядачем, психологічна насиченість образу. Це й переливання та «ворушіння» тканини — натяк на те, що складки були не прямовисні й не площинно-лінійні, а об'ємні, мальовничо зібрані, з ясним гребенем і затіненим дном.

Судячи зі свідчень Павла Алеппського, стиль барокко в центральних і східних землях України утвердився ще в першій половині XVII століття (Поділля, Київщина, Полтавщина, Чернігівщина, якими він проїжджав). Риси, котрі він підкреслює в архітектурі церков і в іконах, є типово барокковими. Це може виглядати дивним для тих, хто звик думати, нібито ренесанс і барокко українське образотворче мистецтво запозичило в Заходу. Отож, спочатку ці стилі мали б бути опановані в західних землях України, які розташовані ближче до Західної Європи й уходили до складу західних держав. Проте насправді так не сталося: обидва стилі виникли спонтанно в Україні, хоч і не без зв'язків із мистецтвом західноєвропейських країн. Український варіант стилю барокко утвердився на сході й у центрі України з огляду на те, що тут рано дозріли відповідні умови (і не тільки мистецькі, а й громадсько-політичні). Раніший, ніж у західних землях України, вияв стилю барокко засвідчують у Києві книжкова мініатюра, гравюра ранніх київських друкованих книжок і декоративні види мистецтва.

Бароккові риси проникають і в західноукраїнське ікономалювання, але дещо поступовіше, ніж на Київщині, Поділлі, Лівобережжі. Збережені пам'ятки ікономалювання, навіть цілі розглянуті нами іконостаси — для львівської церкви Успіння Богородиці, львівської церкви Параскеви П'ятниці, церкви Святого Духа в місті Рогатині на Прикарпатті — свідчать, що ренесансні риси зберігалися тут довше. Якби спробувати здійснити стильовий аналіз низки галицьких, волинських, закарпатських ікон, то до середини XVII століття виявимо майже рівномірний (50 на 50 відсотків) розподіл між ренесансними й барокковими особливо-

стями в них. За основу беремо вже згадані чотири провідні ознаки ренесансного стилю (симетрична композиція, хроматична гармонізація, помірна осяжність постатей, ренесансні орнаменти) й чотири ознаки барокко (рух, масивність, напруга, контраст). Щодо окремих ікон, то ці співвідношення є різними, відповідно до збільшення числа осередків і шкіл ікономалювання. Але загальну тенденцію навпільної наявності рис обох стилів і їх взаємопроникнення визначали професіонали високого класу — львівські ікономалярі Федір Сенькович, Севастян Корунка, Микола Петрахнович. Це були провідні майстри львівського цеху малярів, яких не міг відсторонити від цеху навіть всесильний католицький архієпископ Львова Деметріуш Соліковський. На львівський осередок іконного малярства (а в першій половині XVII століття він оформляється як повноцінна школа) взорували тоді менші осередки малярства в Галичині й Волині, можливо, навіть Підляшшя, яке мало свій самобутній осередок у Перемишлі. Тому цей ренесансно-бароккoвий стильовий синтез пронизує мистецтво ікони дуже великого регіону українських земель.

Для творчості майстрів цього перехідного періоду були характерні розширення колористичної гами, заміна архаїчних умовних пейзажів типу лижв реалістичними видами природи й архітектури, змішане використання для малювання яєчної темпери та олійних фарб, надання ренесансним мотивам динамічнішої й осяжнішої форми.

Та в середині XVII століття перехідному стильовому періодові в мистецтві ікони був покладений край. Ми вже підкреслювали існування опосередкованого зв'язку між релігійним мистецтвом і земними важливими подіями. Більше того, життєві події впливали й на форму мистецтва, включаючи й стильоутворення. Стиль у мистецтві — не примха, не мода, а необхідна сукупність засобів, якими мистці передавали дух своєї доби, настрій людей, психологію суспільства. Якщо візантійський стиль найкраще виражав глибокі містичні почуття, готичний — аскетичне прагнення неба, ренесансний — усвідомлення необхідності гармонії між духом і матерією, то барокко виражало неспокій, тривогу й біль. У всіх країнах виникненню барокко в їхніх національних літературах і мистецтвах передували внутрішні революції, громадянські й міжнародні війни, релігійні потрясіння. Протестантський рух Мартіна Лютера й Жана Кальвіна та хвиля так званих «буржуазних» революцій були початковими рушійними силами західноєвропейського барокко. В Україні «бароккові почування» виникли внаслідок дій польських єзуїтів, рішень Берестейського унійного собору та українсько-польської війни під проводом гетьмана Богдана Хмельницького. Коли суспільно-релігійний неспокій перебував на стадії «холодної війни» (полеміки, політичних переговорів, боротьби ідей), тоді релігійне мистецтво реагувало перехідовим ренесансно-барокковим синтезом, тобто лад і гармонія поперемінно чергувалися з тривогою та неспокоєм.

Однак героїчно-трагедійні події 1648—1654 років — це вже «гаряча війна», яка різко змінила ситуацію в усіх структурах українського суспільства — від гетьмана до простих козацько-селянських верств. Надії й перемоги перемежовувалися з відчаями й катастрофами. Ці перепади потрясали не тільки тих, хто воював за незалежність України на полях боїв, а й монахів у келіях, малярів у цехах, котрим, здавалося б, не було діла до того, чию перемогу звіщав передзвін шабель і в чий бік стугоніли копита кінноти. Усім було діло до великого дару Божого — до свободи; і ні козак, ні монах, ні хутірський пасічник не поспішали розлучитися з нею.

Павло Алеппський, який відвідав Україну в цей тяжкий період війни її з королівською Польщею, описує українські ікони й іконостаси ще як перехідні ренесансно-бароккові твори (наскільки можна судити з його образних, емоційних висловлювань). Але щойно війна закінчилася й до свідомості народу почала доходити жорстока правда, що на січневій Переяславській раді 1654 року козацька верхівка приєднала країну та її людей не до «православного царя», а кинула їх з вогню в полум'я,— тоді в ікономалюванні якось раптово, спонтанно виникає «захисна тема» у вигляді так званих «козацьких Покров». Хоч тема Богородиці Покрови була відома в Україні ще з Середньовіччя, але ніколи вона не посідала домінуючого місця ні в іконостасах, ні в системі храмових ікон взагалі. До речі, Павло Алеппський, будучи особливо чутливим до краси Богородичних ікон, ніде не згадав і не описав ікон Покрови. Минуло кілька років війни — і вся Україна вкрилася мережею Покровських соборів і церков, і кожна мала свою храмову козацьку ікону Покрови.

Щось подібне було й раніше. Нашестям монголо-татар у XIII столітті почався інтенсивний розвиток ікон про Юрія Змієборця й архістратига Михаїла — також ікон «захисної тематики», однак іншого характеру, ніж Покрова: вони навіювали думки про доблесть, вояцьку всесильність і неминучість перемоги над азійськими деспотами. За чотири століття часи змінилися. Україна вже мала військовий захист в особі козацтва, хоча його й переслідували невдачі, а керівництво робило часом жахливі стратегічні прорахунки, вступаючи в союзи із заклятими ворогами Батьківщини. Образно кажучи, Церква була тоді головним ідеологом українського суспільства. Можна цілком певно говорити, що сюжет Покрови виділила й піднесла на височінь вища українська ієрархія, яка добре знала психологію віруючого народу, його особливу прихильність до Богородиці. Єпископи, досвідчені монахи й священики розуміли, що кращого сюжету, ніж Покрова,— в тій ситуації непевності, яка склалася в Україні після катастрофи Переяславської ради (котрою закінчилася українсько-польська війна),— не знайти.

Ієрархія та монастирі не випускали з поля зору як професійне, так і народне ікономалювання. Рекомендації єпископів, підтримка й заохочення священиків у парафіях спонукали майстрів опрацювати низку неповторних, поетичних композицій про заступництво Богородиці за український народ. Майстри полюбили давній візантійський сюжет про те, як Діва Марія допомогла взятому в облогу сарацинами (тобто арабами) Константинополеві швидко й чудодійно позбутися смертельної небезпеки. Після щирих і тривалих молитов жителів міста у Влахернській церкві у повітрі з'явилася на легкій хмарці Діва Марія, зняла з себе омофор (широкий пояс у вигляді рушника) і, підтримуючи його обома руками, символічно накрила ним молільників. Цієї ж миті на морі й у протоках знялася страшенна буря й знищила човни та судна нападників.

Якщо сюжети про Юрія Змієборця, архістратига Михаїла за часів монголо-татарського нашестя на Україну все ж таки доволі опосередковано, алегорично відображали тяжку ситуацію нашого народу і його надію на поліпшення свого становища (щоб з'явився небесний лицар і вбив гадину),— то сюжет Покрови набагато конкретніше, заледве не ілюстративно відповідав українським реаліям XVII століття. Чим більше Україна змагалася за свою незалежність і відновлення державності, тим більше на неї насідали звідусіль сусіди, прагнучи мати цю казково багату країну «з кисільними берегами й молочними ріками» собі за колонію. Найжорстокіше домагалися покори від України три тодішні монархії: Туреччина (так

звана Висока Порта), Польсько-Литовське королівство (Річ Посполита) й Московське царство (переймендване на початку XVIII століття на Російську імперію, причому слово «Русь», або «Рось», було самочинно присвоєне згаданим царством від давньої середньовічної назви України).

З якоюсь диявольською заклятістю ці три сусідні держави нищили найголовніші структури українського суспільства: політичний інститут гетьманської влади, військову силу в особі козацтва й духовну культуру в особі Церкви та її обрядової й літературно-мистецької царини. Вони докладали великих зусиль, щоб фізично усунути гетьмана Богдана Хмельницького та його синів, Івана Виговського та сімох його братів, творця концепції Великого Князівства Руського Юрія Немирича, гетьманів Івана Самойловича, Петра Дорошенка, Івана Мазепу [132]. Боротися проти трьох сильніших за себе важко; тому не випадково в Україні постійно жила велика надія на Божу допомогу. Ікона Покрови є чудовою зображальною молитвою до Богородиці, а через неї — до самого Бога — про захист від ненависних ворогів. Хоч Покрова відома в інших країнах православної віри, однак тільки в Україні вона стала національною іконою. Цей образ вельми глибоко виразив дух та характер народу, набувши неповторних композиційних, іконографічних варіантів і ставши зразком використання стилю барокко в мистецтві ікони взагалі.

При масовому поширенні ікони Покрови можна було б сподіватися, що будуть вироблені якісь взірці, стандарти. Проте цього не сталося. Зі збережених зразків,— а це лише маленька частина намальованого на цей сюжет у XVII—XVIII століттях,— випливає, що майстри ікон дістали від ієрархії й кліру повну творчу свободу трактувати популярний сюжет Влахернського чуда по-своєму. Найчастіше митці зображали Богородицю на легкій хмарці та обабіч неї — групи святих праведників. Вона мовби пливла в просторі храму над іконостасом, царською брамою, тримаючи в руках омофор. У храмі, розділившись навпіл, стояли люди й молитовно дивилися на це чудо. В одних випадках процесію віруючих очолювали єпископ та архідиякон, у других — звичайний священик і диякон, у третіх — лише диякон, в образі якого малювали історичну особу — Романа Солодкоспівця, за котрого й сталося чудо явлення Богородиці у Влахерні. Іноді серед віруючих наші малярі зображали Андрія Юродивого і він нібито перший побачив Богородицю в храмі, але цей образ є далеко не в усіх українських Покровах.

Ще цікавіший варіант Покрови — той, де Богородиця вже не пливе на хмарі, а стоїть посеред людей у церкві й наче вкриває присутніх своїм розкішним гаптованим плащем. У такому композиційному ключі намальована відома ікона середини XVII століття з Київщини. Вона особливо цікава тим, що серед тих, хто стоїть біля Богородиці, є Богдан Хмельницький; отже, можливо, ікона намальована ще за життя гетьмана, тобто десь у середині 50-х років XVII століття. Зображення історичних осіб — гетьманів, козацьких старшин, ієрархів Української Церкви, полковників, рядових козаків — характерна особливість українських ікон на тему Покрови, звідки вони й дістали свою назву козацьких Покров. Консерваторів страшенно обурювало те, що на іконах змальовувалися історичні особи, несвяті, отож, і їм начебто треба було молитися. Проте ті люди абсолютно не розуміли фундаментальної риси української ікони, з якої випливають й інші її особливості,— це не розмежування святих і несвятих, а їх зближення, щоб, за вченням Христовим, спасати грішників. Тому зустріч утілених святих небожителів із народом в українському ікономалюванні заохочувалася й князями Церкви — єпископами і кліром. Поширена думка, ніби на одній з українських ікон Покрови (вона походить із церкви села Сулимівки на Київщині) зображений цар Петро І. Але таке припущення є малоймовірним. Під час чуда явлення Богородиці у Влахернському храмі там був візантійський імператор з імператрицею — його й малювали на всіх іконах Покрови як того, хто очолював процесію. Молодий монарх на сулимівській іконі ані одною рисою не схожий на Петра І (у нього борода, якої російський самодержець не носив). Та й хто з митців, наділених здоровим глуздом, малював би на українській іконі лютого ворога України, деспота й божевільного маньяка після того, що він учинив з Україною по Полтавській битві?

Покровські ікони Наддніпрянської та Східної України остаточно утверджують барокко як стиль української ікони й усього малярства. Для них характерні основні формальні риси барокових творів: рух, масивність, напруженість дії і контраст. Крім того, ці ікони віддзеркалюють кілька специфічних рис національного варіанта барокко. Передусім, це багатоперсонажність в іконі і введення до числа зображених постатей, так би мовити, некорпорованих персонажів, тобто зовсім нових осіб, які раніше не змальовувалися ні в іконах даного сюжету, ні в інших. Наступний етап — зближення святих і несвятих, відображення молитовного стану віруючих з метою зробити ікону взірцем і заохотою до молитви. І ще — введення образів сучасників у ікону й створення своєрідного піджанру — ікono-портрета. Усі ці загальноприйняті й специфічно українські риси барокко сприяли тому, що українська ікона поступово набувала картинного характеру — з розвитком дії, конкретизацією простору й часу, створенням цікавого пейзажного або інтер'єрного довкілля з багатьма суто українськими рисами в змалюванні природи, атрибутів побуту, розкриття характерів тощо.

На жаль, ці ознаки картинності в іконах барокко трактувалися дотепер як секуляризація ікони, тобто уподібненість до світського малярства, як наслідок впливу західних гравюр і картин, навіть як занепад мистецтва ікони взагалі. Насправді ж нові стильові зміни свідчили про живучість ікони та її старовинних богословських основ; у барокковій іконі, як і в давнішій ренесансній, глибинний містицизм і зв'язок з першообразом підпорядковували собі нові елементи в іконі, а не навпаки.

Стиль барокко в іконі утверджувався в XVII столітті по всіх українських землях, а також у Білорусі. Одначе провідні тенденції належать Києву, його ікономалярським осередкам. Запустілий, спровінційований майже три століття після монголо-татарської навали, Київ ожив у другій половині XVI століття, а в першій половині XVII століття повернув собі колишню славу духовної столиці України,— головним чином, завдяки діяльності митрополита Петра Могили, гетьманів Петра Конашевича-Сагайдачного й Богдана Хмельницького, пожвавлення культурно-мистецького життя в Києво-Печерській лаврі, Братському монастирі на Подолі та Києво-Могилянському колегіумі. Після закінчення українсько-польської війни 1648—1654 років Київ у царині ікономалювання швидко переходить до стилю барокко, і то майже без відчутного впливу ще зовсім недавно поширеного ренесансного стилю. Оскільки всі інші духовно-культурні осередки по обох берегах Дніпра взорувалися знову на Київ, як і в добу княжої державності, то київський варіант стилю барокко поширюється на всю Наддніпрянщину, досягає також Поділля й уніатської Волині, лівобережної Полтавщини, Слобожанщини, Чернігівщини, Сіверщини й сусідньої Білорусі. Своїми шляхами утверджувався стиль барокко в Галичині, на Західній Волині, Закарпатті й Буковині.

Після злощасного «возз'єднання» 1654 року Московське царство починало вже «випомповувати» інтелектуальні сили з України до себе; проте в Москві української ікони не те що не любили, а ненавиділи, називаючи її одним словом: фрязь. Це лайливе слово означало: «те, що піддане італійським впливам», тобто «латинській єресі». Хоча на приватному рівні багато ікон з України скуповували письменні й освічені московські люди; у тамтешні церкви українські ікони не допускалися під приводом, що це були твори «фряжской работы». А після незаконного підпорядкування Української Православної Церкви (Київської митрополії) Московському патріархатові в 1686 році — із застосуванням підкупу та обману,— натиск Москви на українське ікономалювання починає посилюватися, досягши стадії заборон, накладання кар за імператора Петра І й далі — за імператриці Катерини II.

Але ці репресії не мали сподіваного успіху, бо традиція барокко в українському сакральному мистецтві вже склалася; стиль барокко полюбили як майстри-професіонали, так і народні малярі. Він утвердився в архітектурі, різьбі, мініатюрі, гравюрі, декоративних формах мистецтва, а також у літературі, театрі, музиці. Спинити його було неможливо навіть деспотичним царям і царицям, бо ж у ньому втілилася з належною повнотою вічна українська ідея — активної віри, єдності духовного життя з просвітництвом і моральним прогресом. «В XVII столітті росіяни трохи відставали в цьому від українців. Але в наступному українське життя давало вже менше можливостей для вияву індивідуальної активності в суспільно-політичній та культурно-освітній сферах. Відповідно до цього, українські мислителі швидше за російських повертаються до ідей морального прогресу, що й видно з просвітницької за своєю суттю філософії Сковороди»[133].

Розквіт українського барокко в Наддніпрянській Україні припадає на останню чверть XVII й перше десятиліття XVIII століть, головним чином, на добу гетьманства видатного українського політика й щедрого донатора мистецтв гетьмана Івана Мазепи (1687—1709 рр.). Цей кульмінаційний період стилю справедливо називають мазепинським барокко. Дуже прихильно ставилися до ствердження національного варіанта барокко Мазепині попередники, гетьмани Богдан Хмельницький, Юрій Хмельницький, Іван Виговський, Петро Дорошенко, Іван Самойлович. А Мазепині наступники — навіть в умовах тяжких репресій після трагедії під Полтавою — зуміли втримати українську культуру на рівні славного мазепинського барокко. Іван Скоропадський, Павло Полуботок, Данило Апостол і останній гетьман Кирило Розумовський, як могли, надавали державну, адміністративну підтримку культурі, чим сповільнили її русифікацію.

У роки урядування Івана Мазепи та його наступників були споруджені в Києві й інших містах Наддніпрянської України десятки мурованих і дерев'яних храмів у стилі українського барокко [134]. Вони й дотепер захоплюють оригінальністю й красою форми, конструктивною доцільністю, органічним зв'язком з природою. Зокрема, верхи українських храмів з неповторними грушоподібними куполами, барабанами, опасаннями (навісами) стали вагомим внеском вітчизняних архітекторів у світове барокко.

Багатовіковий досвід сполучення різних мистецтв у храмі забезпечив чудову стильову суголосність архітектури, іконостасної різьби й ікономалярства барокко. Була вироблена декоративна система, яка єднала всі види образотворчого й декоративного мистецтва, представлені в храмі. У різьбі іконостасів мотив виноградної лози з гронами ягід відходить на другий план, а панівними мотивами натомість стають стебло і лист аканта, розета, картуш, витка колонка, лавр і пальма. Усі ці мотиви рослин, попри їхню красу, мали ще й певне символічне значення. У барокко майже нічого не було без певного символічного й алегоричного значення. Декоративні прикраси, орнаменти обов'язково мали щось означати. Пишні обрамування становили своєрідні символічні «оповідання», які доповнювали зміст того, що було змальовано на дошці або полотні.

Замість неглибокої і пливкої різьби на ренесансних іконостасах, у різьбі барокко застосовувалася наскрізна глибока різьба з просвітами, яка — особливо після розмалювання й золочіння — вражала своєю розкішною пишністю. Безперервний ритм кривизн, помножений на вибагливу гру світла й тіні та перемінні полиски золочіння й різнокольорових зображень наповнили церкви цілком новим відчуттям. Перед такими іконостасами людина просто не могла не відчувати радісного і святкового настрою. Мистецтво на повну силу славило Бога, радість струменіла звідусіль, молитва сама просилася на вуста. У цьому — велика спонукаюча й духовна сила мистецтва барокко. Церква як дім спільної молитви мала своїм виглядом приваблювати людей, утверджувати в них благочестивий дух і підносити настрій. На жаль, противники стилю барокко в церковних архітектурі й мистецтві вигадали тезу про те, що пишне мистецьке оздоблення храмів начебто відволікало віруючих від медитації — заглибленого зосередження на суті дій, виголосів і співів Божественної Літургії. Хоч така думка зрідка побутувала серед ієрархів і кліру Церков східного обряду (уніатських і православних), проте вона не в усьому узгоджується з євангельським ученням, не кажучи вже про положення Старого Заповіту, де все найкраще з людського таланту й уміння закликається поставити на службу Богові. Може, західне барокко, зокрема, контрреформаційне католицьке, справді дещо «тиснуло» на глядача непомірною величчю та пишнотою форм архітектури й скульптури (це спричинено обставинами протистояння реформаторам-протестантам [135]), але українське барокко, виплекане на ґрунті східного (православного) обряду, набуло стриманих, сказати б, лірико-драматичних, а не патетичних форм.

Навіть найпишніше і найвибагливіше різьблені іконостаси стилю українського барокко (собор Святої Трійці в Густинському монастирі, церкви Преображення Господнього в Путивлі, святого Миколи в Охтирці, Преображення Господнього в Сорочинцях, церква в монастирі Івана Хрестителя біля Лебедина, Вознесіння Господнього в селі Березна поблизу Чернігова, святого Миколи в Бучачі, новозбудовані Мазепинські церкви в Києві) вирізнялися помірністю своїх прикрас. Вони були розраховані на сприйняття з невеликої відстані й відповідали масштабам храмових інтер'єрів. Це й зумовило рівновагу монументальної розгорненості всієї стіни іконостаса з ретельною, наче ювелірною викінченістю кожного різьбленого елемента.

Стиль барокко вніс суттєві зміни як у мотиви й характер різьби, що стала наскрізною й базувалася на акантах і волютах, так і в композицію іконостасів. Значне розширення кола ікон, які представлялися тепер в іконостасах, збільшення й вивищення передвівтарного простору в церквах викликали зростання іконостасів угору і додавання числа ікон у горизонталях ярусів. Деякі іконостаси, наприклад, у церкві святого апостола Андрія в Києві, досягали дев'яти ярусів. У середньовічних українських іконостасах було від одного до трьох ярусів, у ренесансних — до п'яти. Крім того, ці високі й широкі стіни іконостасів у XVII—XVIII століттях будували не так просто, як раніше, а у вигляді дещо ускладненого компонування

ярусів: як похилі горизонталі, що сходяться над царською брамою; як хвиляста лінія або як шахівниця. У Східній і Наддніпрянській Україні різьбярі залишали верхи іконостасів рівними. Майстри ж західних земель увінчували їх складними профільованими композиціями типу аттика. Взагалі, галицькі бароккові іконостаси зберегли частину елементів ренесансного стилю. У колонках між іконами й особливо в стулках царських брам збереглися мотиви виноградної лози з гронами ягід — часом у поєднанні з іншими рослинами, у той час як у Наддніпрянщині акантовий мотив витіснив традиційний виноград. Надовго, аж до середини XVIII століття, затримався в царській брамі західних земель образ так званого Єсеєвого дерева з постаттю самого Єсея в нижній частині брами. Від нього росте виноградна галузка посередині брами, якраз на розрізі стулок. Між гілками майстри різьбили погруддя або поясні постаті царів.

Це — символ євхаристії (причастя), що ґрунтується на Старому Заповіті. Єсей — батько царя Давида, а Давид заснував рід, який через двадцять вісім поколінь дав світові Ісуса Христа («А всіх поколінь від Авраама аж до Давида — чотирнадцять поколінь, і від Давида аж до вавилонського переселення — чотирнадцять поколінь, і від вавилонського переселення до Христа — поколінь чотирнадцять».— Євангелія від Матвія, 1:17). Таким чином, найпримітніша частина іконостаса в церквах східного християнського обряду — царська брама, що розкривається для причастя віруючих символічними тілом і кров'ю Ісуса Христа,— зображала засновника роду та генеалогічне дерево Єсея, про якого з пошаною мовиться в біблійних книгах царів та у Псалтирі [136].

Проте в композиції царської брами храмів Наддніпрянської та Східної України мотив Єсеєвого дерева не набув поширення. Ідею євхаристії, ідею крові й тіла Христових тут утілили на основі Нового Заповіту: гілка дерева росте не від лежачої постаті Єсея, а від чаші для причастя; між пагінцями й листками дерева відтворювалися новозаповітні сцени — Благовіщення Діві Марії від архангела Гавриїла, що вона чудодійно зачне й народить Ісуса Христа. Причому Діва Марія й архангел Гавриїл були зображені на обох стулках брами й не вирізьблювалися як скульптури, а малювалися як іконки невеликого формату в спеціальних кіотах або картушах, тобто на округлих поверхнях, обрамлених різьбленим орнаментом. Крім того, на царських брамах змальовані в таких самих кіотах і картушах чотири євангелісти — Матвій, Марко, Лука та Іван, тобто чотири історичних свідки однієї й тієї ж космічної події: з'явлення Бога на Землю в образі звичайної людини, щоб фізично загинути, але при цьому викупити пролитою кров'ю й умерлим та воскреслим тілом усі минулі, сучасні й майбутні гріхи роду людського.

Відмовившись від мотиву Єсеєвого дерева, віруючі люди Наддніпрянської та Східної України не показали цим, що вони нерівноцінно ставляться до Старого й Нового Заповітів, а вибрали мотив, ближчий, зрозуміліший широким верствам українських християн і тісніше пов'язаний з самим сценарієм і відправленням Служби Божої (Божественної Літургії). Опріч того, чаша (і як варіанти — кошик, ваза, горщик із деревом-вазоном) набагато краще компонувалася в різьбі царської брами саме на осі з'єднання стулок брами. Отже, естетичний момент теж відігравав неабияку роль, сприяючи поліпшенню композиції брами та якості різьби. «Найбільш поширений симетричний орнамент в обох стулках був у царських вратах зрілого барокко в центральних областях України і на східній Волині. Там різьба досягає часто дуже високого мистецького рівня. Галузки виростають переважно посередині стулок, зрідка з кутів, та заповнюють усю поверхню щільним і рівним, немов килимовим, орнаментом... У царських вратах першої половини XVIII століття симетричний орнамент виростає частіше не безпосередньо з нижньої рамки, а з вазона. Джерела мотиву вазона знаходимо в дереворитах ранніх стародруків... Мотив цей, віддавна відомий у західноєвропейському мистецтві, був дуже популярний у добу Відродження та барокко. Можна навести ще одне, більш безпосереднє, джерело появи вазона в різьбі царських врат. У композиції «Благовіщення» не раз, поряд із Богородицею, стоїть вазон з букетом квітів» [137]. А як відомо, букет квітів у контексті благого, доброго сповіщення означає чистоту, кришталеву моральність.

Наведене міркування щодо розвитку іконостаса як декоративно-різьбярського супроводу української ікони переконує в тому, що Наддніпрянщина була ініціатором дуже важливих новацій, ідей, пошуків відповідних форм у становленні українського варіанта стилю барокко. Те ж саме можна сказати й про ікони, адже між різьбою іконостасів і малюванням ікон була найповніша відповідність,— за умови, звичайно, що іконостас та ікони виконувались одночасно. Наддніпрянщина в другій половині XVII й особливо у XVIII столітті мала високопрофесійних майстрів ікономалювання, які вчилися по кілька років удома, а іноді й за кордоном. Вони користувалися певними привілеями від ієрархії та кліру, їм добре платили, але особливо високим був їхній престиж серед простого люду: їхню працю ставили вище за інші інтелігентні професії, може, хіба що нарівні з каліграфами-писарями [138]. Найголовнішою особливістю творчості українських ікономалярів Наддніпрянщини була свобода. Навіть найталановитіші західноукраїнські ікономалярі, які працювали в ремісничих цехах, не мали такої широкої свободи. Якщо маляр переконував єпископа або священика, що його проект ікони чи й цілого іконостаса є добрим і відповідає духові Євангелій та основним положенням Сьомого Вселенського Собору щодо правил і принципів ікономалювання, йому вже ніхто не міг стати на заваді здійснити свій задум.

Ось чому іконні малярні й окремі майстри Наддніпрянської України були ініціаторами багатьох ідей, тем, нових сюжетів для ікон, а ще більше — цікавих, вигадливих засобів їх втілення. Давня, класична система іконостаса лишилася незмінною. Усталені яруси — пределла, намісний, святковий, апостольський, пророчий, молільний, а також царська брама, Таємна Вечеря, Спас Нерукотворний і хрест на вершині іконостаса — все зосталося на своїх місцях. Нові сюжети доповнювали оці традиційні. Наприклад, до двадцяти святочних ікон у великих іконостасах додавали ще дві: «Жінки Мироносиці» і «Здвиження Чесного Хреста». Дуже популярні ікони на тему Покрови, як правило, не вставляли в іконостаси, а тримали їх за престолом у вівтарях або ставили в спеціальних кіотах на тлі іконостаса, перед солеєю (тобто перед підвищеним місцем біля іконостаса).

Традиційні іконні персонажі та святі дії митці трактували згідно з головними рисами стилю барокко. При змалюванні ликів святих повністю панує іконографія, зорієнтована на українські обличчя. Тривимірний простір сприймається як обов'язкове правило — площинність давно забута. Найважливіші постаті на іконах тлумачаться з глибоким психологічним відчуттям. Митці старалися виразити в образах святих їхнє співпереживання з віруючими, встановити тісніший контакт між іконою й людиною. Відчужений світ стародавньої ікони, зорієнтованої на візантійські взірці, де все не таке, як у реальному світі,— і простір, і перспектива, і гори та будівлі,— піддається досить радикальним перетворенням, наближається до людини

й того світу, в якому вона живе. А найбільше змінюється сам іконний образ: замість безстрасного, споглядального, потойбічного образу — бачимо майже на кожній українській барокковій іконі й Ісуса Христа, і Богородицю, і всіх святих у певному емоційному стані, сказати б, зацікавленому вгляданні в те, що відбувається у світі й що діється в глибинах внутрішнього «я» самої віруючої людини.

Багато хто з дослідників української ікони цієї доби вбачає у фактах психологізації та певного «емоційного зарядження» ікони вплив портрета на ікону. Якщо такий вплив був, то він мінімальний, бо психологізація образу в іконі не тотожна психологізації в портретах. Як фаюмські портрети Єгипту мали незначний вплив на формування стилістики ранніх ікон, так і український парсунний портрет XVII—XVIII століть вплинув на ікону хіба тим, що пришвидшив процес слов'янізації, українізації ликів святих (а цей процес почався задовго до поширення стилю барокко й незалежно від портрета) і вніс в ікону певну персональну ноту.

Найочевидніші результати цієї персоніфікації виявилися в образі Богородиці. У різних регіонах України образи Богородиці Одигітрії (рідше Єлеуси) з намісного ярусу іконостаса були так яскраво індивідуалізовані, що тільки формальна композиційна схема й традиційна колористична розкладка її одягу становлять те спільне, що єднає ці постаті. Часом Богородиця цілком позбавлена юдейських етнічних рис і нагадує збірний образ молодої української матері з малятком — до того ж, матері не сумної, як на давніх іконах, а в доброму настрої, навіть усміхненої.

Є багато причин такої разючої зміни в трактуванні Богородиці Одигітрії, Єлеуси, Покрови, Панагії в українському малярстві XVII століття. Стильові уподобання мистців, безперечно, тут відігравали свою роль. Однак основні причини випливають із позамистецької царини — з теології ікони та із суспільних і релігійних настроїв в Україні. Доба полеміки кінця XVI й першої половини XVII століття сприяла розвиткові богословської науки в Україні, у тому числі й віргіністики, тобто науки про роль Діви Марії в житті Ісуса Христа, а потім і в історії Церкви. У XVII столітті в полемічній літературі, богословських трактатах, проповідях, духовній поезії, житійній, паломницькій, історичній прозі (творах Івана Вишенського, Герасима й Мелетія Смотрицьких, Христофора Філалета, Захарія Копистенського, Касіяна Саковича, Петра Могили, Антонія Радивилівського, Інокентія Гізеля, а також авторів-уніатів, насамперед полум'яних проповідників унії митрополита Йосифа Вельямина Рутського й архієпископа Йосафата Кунцевича) [139] апеляції до Богородиці є одним із головних аргументів. Якщо в Середньовіччі, в добу IX—XI століть, у ще не розділеній на католицизм і православ'я Церкві сформувався в остаточному варіанті догмат про Діву Марію, то в Україні в XVII столітті її популярність, її образ у Богословії, літературі й мистецтві переживає нове відродження. Як народ, що відчайдушно боровся проти поневолення чужинцями, українці обирають Богородицю своєю небесною заступницею й покровителькою. Так було завжди в періоди величезних загроз і небезпек.

Отже, потреба в особливій близькості Богородиці до людей зумовила те, що вона в іконах Покрови сходить із хмар на землю й у храмі вкриває людей омофором; що в іконах намісних ярусів схожа на українську матір; що очима й ледь помітною усмішкою підбадьорює стривожених за своє майбутнє українців і українок, закликаючи не втрачати надії й покладатися на її Сина — Ісуса Христа. Такою була реальна основа нового трактування образу Богородиці,— глибша й ближча до духу та літери Євангелії теологія Пресвятої Діви,— а не «секуляризація», «змирщення», «вплив католицького й протестантського Заходу» на Україну та інші нісенітниці марксистського іконознавства. Цікаво, що цей процес нової теології й стилістики образу Діви Марії охопив усі українські землі; був прийнятий ієрархією й кліром як православних, так і греко-католиків, запроваджений майстрами-професіоналами й народними малярами ікон. Не лише з професійної, а й з народної течій іконного малярства XVII—XVIII століть збереглося до сьогодні чимало творів, попри всі наступні нищення українських ренесансних і бароккових ікон. Це дає підставу гадати, що такий погляд на образ Богородиці мав усенародний, всеукраїнський характер. Навіть у карпатських гірських районах Лемківщини, Бойківщини, Гуцульщини, а також у Закарпатті й Східній Словаччині, де в іконі збереглося більше рис давнього візантинізму, ніж у рівнинних регіонах України, намічаються значні зміни в Богородичних іконах у напрямі індивідуалізації та психологізму образу. Виглядає так, що ці риси, пов'язані зі стилем барокко, здобули загальне визнання в українських ікономалярів незалежно від того, до яких локальних ікономалярських шкіл чи осередків вони належали.

Наділення Богородиці певним психологічним станом є проблемою так званого «внутрішнього руху». Проблема зовнішнього, або фізичного, руху є куди простішою, й вона в основних своїх рисах була вирішена ікономалярами в перехідний ренесансно-барокковий період першої половини XVII століття. Помірний прискорений чи інколи й нестримний рух персонажів на іконах (зокрема, в багатоперсонажних святкових і страсних іконах) рідко коли супроводжувався відображенням переживань: лики святих, обличчя негативних персонажів залишалися спокійними, безстрасними. В іконах же барокко часто бувало навпаки: зовнішня дія не передавалася зовсім або вона була мінімальною, але у святому ликові дуже ясно прочитується схвильованість, якась зверненість до живої віруючої людини, котра споглядає ікону,— одним словом, своєрідний «рух емоцій». Це стосується в першу чергу ікон з одиночними постатями чи з малим числом персонажів. Що ж до багатоперсонажних ікон, то тут рух зовнішній і рух внутрішній, духовний, набули більшої суголосності.

Богородичні ікони в багатьох відношеннях посідають провідне місце у змінах такого характеру, бо це були улюблені ікони й професіоналів, і малярів народної течії. Нова хвиля культу Богородиці в добу барокко сприяла утвердженню давніх і появі нових чудотворних ікон,— а всі чудотворні ікони є іконами Богородичними. Навіть давно визнані чудотворні ікони здійснюють у цю добу нові чуда, що відповідало духові екзальтації, який сповнював не тільки мистецтво, а й саме життя в епоху барокко.

Так, під час українсько-польської війни 1648—1654 років у місцях вирішальних битв українським козакам допомагала славнозвісна Покрова, котра й була оголошена чудотворною в цих місцях. 1648 року через усю Україну переносили з Афонського Іверського монастиря до Москви Афоно-Іверську ікону Богородиці, перше чудо якої сягає доби іконоборства у Візантії [140], а під час перенесення її на нове місце відбулися нові чуда [141]. Наприкінці згаданої війни, 1654 року, була оголошена чудотворною ікона Богородиці Одигітрії з Братського монастиря в Києві, що містився поряд із Києво-Могилянським колегіумом. 1675 року сталося чудо миттєвого зняття облоги Почаївського монастиря турками завдяки втручанню Почаївської ікони Богородиці.

Отже, в епоху нового піднесення культу Богородиці та виняткової уваги мистців до Богородичної тематики XVII—XVIII століть, підтвердили свій чудо-

творний характер або набули його такі Богородичні ікони в Україні:

— Печерська ікона з Києва, відома з 1085 року й приписувана церковною традицією пензлеві знаменитого українського маляра ікон кінця XI й початку XII століття Алимпія Іконописця;

— Успіння Богородиці з Києва, привезена, як оповідає «Києво-Печерський патерик», із Візантії, вручена киянам у Влахернському храмі самою Дівою Марією; при ній звершилося багато визначних чуд у Києві та по всій Україні й вона неодноразово копіювалася найкращими майстрами ікон, причому кожна копія зберігала силу чудотворіння;

— Іллінсько-Чернігівська з Чернігова, пензля ченця Геннадія, відома як чудотворна з 1658 року;

— Любецька з Любеча поблизу Чернігова, знана ще з XI століття, але перенесена на Чернігівщину в XVII віці;

— Єлецька з Єлецького монастиря біля Чернігова, відома як чудотворна з доби Середньовіччя, а в XVII столітті при ній сталися нові чуда;

— Куп'ятицька з Куп'ятицького монастиря на Київщині, перший зразок її датується 1180 роком;

— Корсунська з Корсуня — Херсонеса Кримського, відома як чудотворна з 1239 року;

— Путивльська з Путивля на Сумщині, знана як чудотворна з 1238 року;

— Молчанська з Молчансько-Софроніївського монастиря на Сумщині, відома з 1405 року;

— Домницька з Домницького монастиря на Чернігівщині, датується 1696 роком;

— Жировицька, виявлена як чудотворна ікона в лісовій церковці в Жираві (чи Жировичах) на Городненщині в Білорусі в 1407 році; а в XVI столітті на місці її знайдення заснували монастир Богородичного Успіння. Одну з копій Жировицької ікони Богородиці було завезено до української греко-католицької церкви святих Сергія й Вакха в Римі, де після зникнення чудесним чином вона була виявлена замурованою в стіні (1716 р.). Ікона ця визнана також чудотворною Римо-Католицькою Церквою; вона коронована 1730 року й відома під назвою «Мадонни дель Пасколью»;

— Почаївська — ікона візантійського малювання 1198 року; в Україну подарована в 1597 році грецьким митрополитом Неофітом. Чудо образа сталося 1675 року під час облоги турками Почаївського монастиря. Оригінал ікони зник у 1830 році, коли її хотіли забрати до Москви (отці Василіани сховали її в невідомому місці). Відомі численні копії цієї ікони, які зберігають чудотворну силу оригіналу;

— Дубенська чудотворна ікона Богородиці, подарована місцевому монастиреві князем Костянтином Острозьким у другій половині XVI століття;

— Красногірсько-Чернігівська ікона — відома з 1603 року;

— Холмська ікона — візантійського походження; зберігалася в українському храмі в місті Холмі (тепер це Польща), а в 1765 році коронована як чудотворна ікона;

— Братська ікона з Братського монастиря в Києві, оголошена як чудотворна 1654 року;

— Горбанівська ікона походить із Полтавщини, чудотворна — з 1768 року;

— Охтирська ікона з церкви в Охтирці на Сумщині, чудотворна з 1739 року;

— Домініканська ікона привезена з Візантії в дар галицькому князеві Ярославові Осмомислу; з Галича перевезена князем Левом Даниловичем до Львова й, на прохання його дружини Констанції, передана церкві святого Домініка;

— Зарваницька ікона, відома з XIII століття, зберігалася в церкві села Зарваниця на Тернопільщині;

— Крехівська ікона походить із Крехівського монастиря, що поблизу Жовкви на Львівщині, відома як чудотворна з початку XVII століття; потім вона була перенесена до церкви святої Параскеви П'ятниці до Львова;

— Верхратська ікона з Верхратського монастиря; коли цей монастир зачинили, чудотворну ікону 1810 року перенесли до Крехівського монастиря;

— Гошівська ікона походить із церкви на Ясній Горі в селі Гошеві біля міста Болехова на Прикарпатті;

— Самбірська ікона з міста Самбора на Львівщині, відома як чудотворна з 1727 року;

— Христинопільська ікона походить із Христинополя Сокальського району на Львівщині, подарована Христинопільському монастиреві в 1763 році старостою Станіславом Косткою-Садовським;

— Теребовлянська ікона, відома як чудотворна з початку XVII століття; з Теребовля на Тернопільщині 1674 року перенесена до церкви святого Юра у Львові, а коли у XVIII столітті на цьому місці збудували греко-католицький собор святого Юра, Теребовлянську ікону було поміщено в цьому соборі;

— Підгорецька ікона походить із Підгорецького монастиря біля Бродів на Львівщині; чудотворна з XVIII століття;

— Ярославська ікона з української церкви міста Ярослава на Холмщині (тепер це Польща); відома як чудотворна з XIV століття; нинішня її копія, що зберегла чудотворну силу оригіналу, виконана в XVII столітті;

— Маріє-Повчська ікона походить із церкви села Марія-Повч на Закарпатті, відома як чудотворна з 1696 року; а в 1697 році цю ікону було перенесено до столиці Австро-Угорщини Відня й розміщено в соборі святого Стефана; натомість у селі Марія-Повч залишили точну копію чудотворної ікони, для якої в 1730—1756 роках збудовано нову церкву [142].

Жадання дива, чогось надзвичайного й надприродного — це також вияв бароккової ментальности, переживання людьми якоїсь спільної драми. До справи чудотворіння були задіяні найвідоміші Богородичні ікони майже на всій території України — від східних районів до Закарпаття. Це свідчить про активізацію духовного життя й про підвищення теологічно-мистецького осмислення ікони. Дискусійна атмосфера в церковних колах, що прийшла на зміну середньовічній схоластиці й аскезі (тобто надмірній суворості до себе та інших, відмові від земних радощів) дала ще більше волі мистцям щодо інтерпретації святих ликів у межах дозволеного давніми Вселенськими Соборами. Одночасно із включенням у систему образності ікони все нових і нових деталей із життя, мистці посилювали містичну природу ікони — засобами ускладненої метафорики й особливо символіки. Майстрам ікон було дедалі важче досягати глибини почуттів святих, яких вони змальовували з давніх зразків (що тепер їх не вдовольняли), не користуючись натурою. У XVI столітті Богородицю та апостолів почали змальовувати з конкретних людей. У XVII—XVIII століттях це стає неписаним правилом, бо офіційно Церква такого методу не благословляла. Надзвичайна персоналізація зовнішности, характеру, переживань апостолів, пророків, інших святих (іконостаси церков у селі Переброди на Рівненщині, селі Дворічний Кут, селі Михайлівці на Сумщині — друга половина XVII століття; у селі Сорочинцях на Полтавщині, у селі Березні на Чернігівщині — XVIII століття) свідчить, що ці іконні образи змальовані з прототипів.

Величезної популярности набув в Україні ще з давніх часів образ святого Миколи — архієпископа-чудотворця з Мір Лікійських. Учасник Першого Все-

ленського Собору 325 року в Нікеї, борець проти єресі Арія, він увійшов в історію Вселенської Церкви (і Православної, і Католицької) як захисник чистої й правдивої віри, згідної з Євангеліями, та ще й мав Божий дар творення чуд: захисту мандрівників, мореплавців, торгівців, хворих, нужденних, невинно засуджених. Цей «народний» святий наповнює своїм образом безліч українських храмів, названих на його честь,— від самого хрещення Русі-України 988 року й до сьогодні. Думаємо, що ще задовго до поширення в нашомуékономалюванні стилів ренесансу й бароко, святителя Миколу малювали з живих людей, мабуть, із найкращих, найчесніших, найсправедливіших українських єпископів та священиків. А вже в ренесансно-бароккову епоху рідко на якій українській іконі святитель Микола не схожий на доброго, лагідного українського дідуся-архієрея. Класичним прикладом такого життєвого, суто українського трактування образу Миколи є ікона кінця XVII століття з церкви села Михнівки на Волині. Ікономаляр використав для змалювання приміщення, де перебуває Микола, гравюру українського графіка й маляра Івана Щирського «Святитель Іван Златоуст» (1682 р.) [143]. Однак замість Златоуста намалював Миколу в тій самій обстановці, але вбраного в інший саккос і митру (одяг і головний убір вищих ієреїв), і головне — з типовою українською зовнішністю: середнього розрізу очима, шнурочкоподібними й злегка хвилястими бровами, прямою лінією носа, повними гарного рисунка устами, невеликою сивою бородою, яка обрамляє худорляві щоки й вольове підборіддя. Ця ікона чудово вирішена в колориті. Вона буквально променіє сонячними, теплими барвами червоного — від пурпуру мальовничо підібраних складок драпірування в правому горішньому куті ікони — до рожево-малинових відтінків саккоса й, нарешті, до червінного золота німба й частини тисненого тла лівої сторони ікони. Перед Миколою стоїть стіл, застелений голубою скатертиною з чорнильницею, пером, грамотою, на якій написано уривок із акафіста до святителя, й чотирма книгами, кожна з яких оправлена в пергамент іншого кольору: зелений, жовтогарячий, вишневий і темно-синій.

Яскрава хроматична гама є типовою для ікон стилю бароко. Своєю соковитістю, густою насиченістю й легкою напівпрозорістю, яка досягалася тим, що українські майстри ікони вже вільно використовували лесирування, ікони бароко перевершили образи ренесансу з їхнім дещо стриманим колоритом. Ніби повернулася звучність барв ікон Київської Русі-України, доби Пізнього Середньовіччя, але вже на іншій основі, більш зорієнтованій на життя, драматичнішій і динамічнішій.

Ісус Христос — головна постать у християнському мистецтві. Українські майстри ікон суворо дотримувалися усталеного списку христологічних ікон і не намагалися до XVII століття ні розширювати його, ні вдаватися до якихось радикальних інтерпретацій. Взагалі, зміни стилів у всіх інших іконах відбувалися інтенсивніше, ніж в іконах Ісуса Христа. У XVI столітті в іконостасах над царською брамою почали вивішувати, поряд зі Спасом Нерукотворним, Таємну Вечерю. В наступні два століття Таємна Вечеря поступово витіснила ікону Спаса Нерукотворного. Ця заміна була зумовлена взаємними суперечками православних, католиків і протестантів із приводу природи євхаристії й транссубстанції, тобто причастя й перетворення святих дарів з хліба й вина в тіло і кров Ісуса Христа. Українське духівництво дотримувалося євангельських правил, що переміна святих дарів відбувається в момент урочистого вимовляння Христових слів: «Прийміть, споживайте, це — тіло Моє» і «Пийте з неї всі, бо це — кров Моя Нового Заповіту» (Євангелія від святого Матвія, 26:26—28); а Москва й греки твердили, що таке перетворення відбувалося під час так званої епіклези, тобто тихої молитви священика або ієрея: «І сотвори хліб цей чесним тілом Христа твого». Ще більші розходження були з католиками й протестантами.

Впевнені у своїй правоті, українські ієрархи вирішили додатково підкреслити євхаристичні моменти Божественної Літургії такими зображеннями, як наприклад, іконою Таємної Вечері, коли Ісус Христос звернувся до учнів із процитованими вище словами; іконою «Ісус Христос у виноградній давильні», де Господь, попри неймовірні страждання, несе хрест на Голгофу, роздушуючи своїми ногами грона винограду, ангели ж наповнюють соком чашу для причастя; іконою «Христос Виноградар», в якій Ісус чавить вино з ягід, що проросли з голгофського хреста; іконою «Христос у чаші», коли Господь перебуває в чаші для причастя, біля якої росте виноград і стоять апостоли Петро й Павло; іконою «Розп'яття з виноградною лозою», на якій Господь зображений розіп'ятим на виноградній лозі, а з його ран стікає у велику чашу кров; нарешті, в зображенні Ісуса як пелікана на хресті, котрий розриває собі груди, щоб напоїти своєю кров'ю пташенят.

Церковна традиція ще не знала таких ікон, хоч на християнському Заході подібні сюжети вже розроблялися в образотворчому мистецтві, зокрема у гравюрі — як фольклорна інтерпретація містичності євхаристії [144]. Українські митці не нехтували західних джерел лише тому, що вони католицькі чи протестантські. Численні альбоми західних гравюр на біблійні й історико-церковні теми були в ікономалярні Києво-Печерської лаври; майстрові люди, підмайстри, учні мали до них вільний доступ і дозвіл змальовувати все на власний розсуд [145]. Та коли йшлося про те, щоб виконати власний твір, та ще й ікону, українські майстри використовували сюжети в цих альбомах тільки як мотив для цілком оригінальних творів. Встановлено, наприклад, що ікона «Ісус Христос у виноградній давильні» з церкви села Мотижина на Київщині середини XVII століття композиційно пов'язана з гравюрою тієї ж назви нідерландського гравера Єронима Вірікса (1558—1619 рр.). Проте всі образи в ній змальовані в традиціях української ікони, а не голландської ілюстративної графіки, як у Вірікса. Анонімний автор використовує також суто іконний розподіл кольорів, яких йому ніяк не могла дати чорно-біла гравюра. Грона винограду в давильні, поперемінно то рожеві, то зелені,— являють собою основний мотив загального колористичного вирішення ікони. Різні відтінки цих двох кольорів постійно варіюються в одязі Богородиці, пристоячих, ангелів, у лісистому пейзажі далекого плану. Це — символ переходу земного в небесне, трагедії й тріумфу, вмирання й воскресіння.

Багатопланова й ускладнена образність стилю бароко стала улюбленою мовою українських малярів, бо ж і народне мистецтво, серед якого формувався їхній естетичний світогляд, наскрізь пройняте символами й алегоріями: виноград — це дерево життя, пелікан — це образ жертовності батьківства й материнства заради своїх дітей, чаша — це символ дару, ягоди — символ родючості тощо. Цю мову переносних значень вже змалку засвоювали діти, і вона супроводжувала їх, коли вони дорослішали,— протягом усього життя, бо ж була на вишитих рушниках, у різьбі на побутових речах удома, у настінних малюнках. Отже, навіть звичайній, не обізнаній з тонкощами символіки людині не потрібно було мати якогось «тлумачного словника» символів, щоб осягнути глибину змісту подібних ікон. «Коли порівняти традиційні зображення на євхаристичні теми (причащання апостолів), сповнені глибокого містичного настрою, з алегоричним зображенням XVIII століття на ту саму

тему, то зауважимо значно більшу емоційну силу останніх, їх дохідливість, чуттєвість. Сюжети цих композицій переважно прийшли на Україну із Заходу. Тут вони стали набагато простішими, звільнилися від другорядних деталей, подробиць, текстів. Заслуговує на увагу вміння тогочасних митців втілити в просту й зрозумілу форму складні та абстрактні поняття, надати їм певних емоцій і навіть наблизити до народного сприйняття. У символічній іконографії недостатньо бачити лише суто церковний зміст. Ці мотиви проникли і в фольклор (мотив винограду, лози виноградної), де християнська символіка переплітається з давньою релігією природи. Цим значною мірою пояснюється як популярність зображень, так і особливості їх художньої форми, позбавлених в емоційному плані тієї містичності, яка властива їхньому змістові. Вони виразні, з чіткою композицією, трактовані в суто декоративному плані і зовсім не збуджують тих емоцій, на які розраховані. Такі популярні символічні композиції були для тогочасного суспільства актуальними і подекуди супроводжувалися віршами» [146]. Це досить вичерпна оцінка символів відомого іконознавця; з нею можна погодитися — за винятком деякого применшування емоційного впливу такого роду символічних та алегоричних ікон на віруючу людину. Навпаки, внаслідок своєї загадковості, спонукуваної особливостями символічної мови, ці ікони містили в собі більше емоційного заряду, ніж ікони провізантійської образної системи. І в певному сенсі вони були містичнішими, ніж ікони Середньовіччя.

Там містичність ґрунтувалася на незбагненності світу неба, неможливості пізнати розумом і почуттями великої таємниці буття Бога та Його святих. Тут, у барокковій стильовій системі, містичність базувалася на численних паралелях між подіями, поняттями та образами, на своєрідному християнському інтелектуалізмі. Канони ікономалювання частково втратили своє обов'язкове значення; на перше місце вийшла ідея святих Євангелій про жертовність Бога заради порятунку роду людського. І ця ідея поповнювалася новими образами, які найкращим чином підтверджували її. У цьому плані ми можемо говорити про певне розширення тематики ікон, що було не запереченням давнього візантійського канону образів, а доповненням його. Крім згаданих символічно-алегоричних ікон євхаристичного змісту, українське ікономалярство збагатилося за доби бароко такими сюжетами, як Невсипуще око, Синайська гора, Марія Єгипетська та деякими іншими, котрих не знало в добарокковий період. Ці нові ікони цілком уписуються в догмати й канони Церкви східного обряду, є згідними з духом і літерою Святого Письма, з історією Вселенської Церкви. «Неканонічними» здавалися ці образи тоді (і здаються тепер) тільки тим, для кого розвиток Церкви й храмового мистецтва зупинився за часів візантійського іконоборства чи, принаймні, «царя-батюшки» Івана IV Грізного. Надзвичайна популярність цих ікон серед українського народу, їхня здатність посилювати віру в Бога й спонукати до молитви є відповіддю всім чужинським і домашнім любителям начіплювати на все українське в Церкві ярлики «неканонічності».

Своєрідним каменем спотикання для більшовицького іконознавства було саме українське барокко, зокрема образи святих мучеників і мучениць в українських іконах і настінних малюваннях XVIII століття у вигляді пишно вбраних принців та принцес, сповнених радощів і тріумфу. Великим «компліментом» українському малярству дослідники в недавній УРСР вважали трактування святих як нібито цілком світських осіб. «Він (тобто «живопис» — так офіційно називали на російський лад малярство — Троїцької надбрамної церкви в Києво-Печерській лаврі.— *Д. С.*) увесь сповнений безпосередніх проявів життя, насичений ідеями та роздумами, що хвилювали широкі кола сучасників, а його ідейно-художнє рішення наскрізь пронизане світським духом. Тому цей розпис хоч і був присвячений релігійній тематиці, за своїм внутрішнім змістом далеко виходить за рамки церковного богословського задуму [147]. А ось ще один «зразок» подібних оцінок: «Обидві ікони (пророка Даниїла та святої Уляни з іконостаса церкви Преображення Господнього в Сорочинцях на Полтавщині.— *Д. С.*) безсумнівно є портретами й передають реальні риси подружжя Апостолів (тодішнього українського гетьмана Данила Апостола та його дружини Уляни.— *Д. С.*). Даниїл тримає в лівій руці згорток, на якому зображені ліворуч — епізоди життя пророка Даниїла, праворуч — життя гетьмана, в тому числі прийняття гетьмана імператрицею Єлизаветою. Але справжньою перлиною малярства Сорочинської церкви є ікона (!) із зображенням Уляни Апостол., На іконі молода гарна жінка з м'яким овалом обличчя, обрамленим витонченими локонами» [148].

Такі «компліменти» можна було прочитати не в одній книжці. Мистецтвознавці атеїстичного призову наче змагалися, доводячи, яким нецерковним було українське церковне малярство, скількох російських царів зображали українські малярі на своїх іконах і як ікони ставали «безсумнівно портретами». Це була тонка фальш, подвійно небезпечна тим, що вона правдоподібна, але неправдива в дійсності. Тенденція до особистої неповторності образу на іконі, так само як орієнтація на характерні зовнішні риси людей свого народу та глибока психологізація,— усе це було притаманне барокковій іконі (і ще раніше — ренесансній), однак повна ідентифікація ікони з портретом конкретної людини — то щось абсолютно неможливе в іконі! До речі, пророк Даниїл на іконі з Сорочинського іконостаса нічого спільного із зовнішністю гетьмана України Данила Апостола не має,— якщо ми порівняємо з відомим його портретом. Мабуть, те ж саме можна сказати про «подібність» святої Уляни — до Уляни Апостол.

І все ж, проблема залишається: як трактувати образи пишних, життєрадісних, розкішно вбраних пророків, апостолів, святих на іконах XVII й особливо XVIII століть? Адже вони, як правило, тяжко страждали за вірність Богові; не один наклав життям за свою віру. Може, справді, багатії й можновладці, сутяжники й грішники тодішньої Російської імперії підмінили собою святих? Ні, таке тлумачення,— а воно дуже виразно проступало в недавньому українському «радянському» іконознавстві,— абсолютно неправильне, бо ставить усе з ніг на голову.

В епоху барокко загострилась увага віруючих до есхатологічних питань, тобто до біблійного вчення про кінцеву долю людства і Всесвіту та пов'язаного з цим ученням буття праведників і грішників. Учитування в пророчі книги Старого Заповіту, в Об'явлення Івана Богослова про рай, у якому праведники «зодягнені в білу одежу, а в їхніх руках було пальмове віття» (Об'явлення святого Івана Богослова, 7:9), давало свої несподівані плоди в церковному малярстві. Митці, очевидно не без благословіння владик, спробували дати візуальний образ того раю й становища в ньому святих. Рай був постійною темою проповідей у церквах, предметом досліджень учених богословів, змістом театральних вистав вертепів і так званих «шкільних драм». Досі тільки ікони на теми Страшного Суду відгукувалися на есхатологічні видіння. Епоха барокко спонукала митців візуально уявити й репрезентувати в іконі райське життя святих.

Ось як описує рай апостол Павло: «Чого око не бачило й вухо не чуло, і що на серце людині не впало, те Бог приготував був тим, хто любить Його» (Перше послання святого апостола Павла до Коринтян, 2:9).

Отже, найбільша людська уява про ту красу блідне перед дійсністю райського життя, яке Бог приготував праведникам. Зауважимо, що малювання райського побуту святих не було грою фантазії ікономалярів, а мало на меті дати моральні уроки людям, заохотити їх вести чесне життя. Колись візантійські майстри ікон творили свої видіння «того світу», де все було і подібне, і не подібне до земного, використовували різні деформації, зворотні перспективи тощо. Українська богословська ментальність, наша релігійна естетика зорієнтовувалися на земні критерії прекрасного. Тому майстри ікон використовували найдосконаліші орнаменти, найніжніші кольори, щоб спробувати земними мірками,— але в їхніх найвищих формах,— дати бодай приблизне уявлення про красу майбутнього раю.

Отже, метою ікономалярів Сорочинського (з церкви Преображення), Ніжинського (з собору святого Миколи), Березнянського (з церкви Вознесіння), Конотопського іконостасів, де святі змальовані у великій пишноті й славі, було не наслідувати земне, а показати небесне. І всілякі сьогоднішні шукання в цих образах «портретних» рис царів і цариць, гетьманів і гетьманш — неправомірні ні з богословського, ні з мистецького поглядів. Це ікони — і лише ікони, але дуже своєрідного спрямування; то був вищий вияв українського малярства барокко, творчість певного кола майстрів, котрі здобули професійну освіту, найвірогідніше, в ікономалярській майстерні-школі при Києво-Печерській лаврі.

Взагалі, стиль барокко в українському малярстві виявився в помірних, стриманих формах, з гармонійністю, яка неначе перейшла зі стилю ренесансу. Але в частині ікон та іконостасів XVIII століття з соборів і церков Київщини, Переяславщини, Чернігівщини й Полтавщини помітні ознаки пишного барокко — з розвиненою, витонченою декоративністю одягу святих, урочистими пафосними жестами, вираженням почуттів радості та інших позитивних і дуже бурхливих переживань, якими майстри наділяли образи святих.

Повною мірою пишне барокко розкрилося в Сорочинському іконостасі. Головна храмова ікона «Преображення Господнє» виконана в ключі містичного апофеозу, де люди й природа, золоте сяйво мандорли (променистого овала навколо постаті Христа) й біла хмарка невпинно рухаються, навіюючи відчуття містичності всього, що діється. Три апостоли біля підніжжя гори Фавор перебувають у повному замішанні. Попадавши від несподіваного видіння свого вчителя серед сліпучого світла й у товаристві пророків Мойсея та Іллі, посланих із неба, апостоли Петро, Яків та Іван не можуть споглядати цієї блискавичної сцени; вони заплющують очі, опускають голови додолу, заплутуються у своїх широких яскраво-червоних і синіх одежах. Подібні екстативні (тобто надзвичайні, бурхливі) переживання передає майстер в образах апостолів із апостольського ярусу цього іконостаса; мучениці Уляни й пророка Даниїла з намісного ярусу; персонажів святкових ікон «Уведення Діви Марії до храму» та «Воскресіння Христове» («Зішестя до пекла»).

Майстер сміливо вводить національні елементи в ікону, наприклад, одягає Маріїного батька Якима в український святковий одяг, а подругу Марії — у криноліни й віночки; старших жінок — в одяг, який носили заможні люди в українських містах XVIII століття. Усі багатоперсонажні сцени Сорочинського іконостаса трактуються в дусі врочистих процесій, якими було багате українське життя того часу. До речі, подібна врочистість походів характерна й для настінного малярства Троїцької надбрамної церкви в Києво-Печерській лаврі (Богородиця на чолі святих дів-мучениць, Лик святих царів, Лик святих цнотливих, Лик святих пророків, Лик превелебних отців, Перший Вселенський Собор, які створювалися в той же час, що й ікони Сорочинського іконостаса,— наприкінці 20-х і в 30-ті роки XVIII століття).

У такому ж стилі був виконаний іконостас для собору святого Миколи в місті Ніжині на Чернігівщині, про що свідчать збережені ікони горішнього ярусу (нижні яруси, на жаль, були грубо перемальовані). Автором ікон Ніжинського іконостаса, за одним джерелом [149], був вихованець Києво-Печерської ікономалярської майстерні Василь Реклинський, який малював згаданий іконостас у 1734 році. Оскільки його твори дуже близькі за стилем пишного барокко до сорочинських ікон цього ж часу та дещо пізніших ікон у церквах Березни й Конотопа (всі вони, за традицією, анонімні), то можемо з великою часткою певності говорити про те, що пишне барокко Наддніпрянщини й Лівобережної України сформувалося в стінах Києво-Печерської ікономалярської майстерні, де упродовж першої половини й середини XVIII століття працювали такі видатні мистецькі педагоги, як Олександр-Антоній Тарасевич, Стефан Лубенченко, Іван Максимович, Феоктист Павловський, Алимпій Галик, Захар Голубовський та інші [150]. Вони виховали кілька поколінь талановитих малярів і графіків, які визначили фактично високий рівень усього українського бароккового мистецтва центральних та лівобережних регіонів України. У навчальних альбомах учнів та помічників цих майстрів збереглися сотні малюнків і рисунків (з так званих кужбушків), які з незаперечною очевидністю посвідчують їхню стильову ідентичність з іконним малярством у храмах Наддніпрянщини й Лівобережжя. Найкращі роботи в альбомах-кужбушках виконали вже згаданий Василь Реклинський, Семен Галик (мабуть, родич Алимпія Галика), Грицько Маляренко, Опанас Ірклїївський, Федір Постригa-Островерхий, Федір Бальцеровський, Данило Красовський, Грицько Тесленко, Яків Рачковський, Іван Тривога, Семен Малий, Грицько Ктиторенко, Федір Уманський, Єрмолай Федоров, Йосип Сербин, Зінько та Іван Поповичі. Гарні орнаментальні композиції підписані в цих альбомах-кужбушках іменами Василя Мартияновича, Андрія Соховського, Пилипа Федорова [151].

Очевидно, в майстерні опрацьовували системи малярства та проекти різьби іконостасів, бо в ескізних рисунках дуже багато натяків на ці проекти, але самі проекти були, здається, надіслані на місця малярства — в чернігівські, полтавські, слобожанські міста, містечка й села; їхня подальша доля невідома.

З іконостасів та ікон пишного барокко збереглося дуже мало пам'яток. Більшість знищена тими, хто ненавидів український стиль ікон — предстоятелями, єпископами, священиками РПЦ у XIX столітті, коли вони цілком узяли контроль над Українською Православною Церквою (Київською митрополією). Донищували ті безцінні пам'ятки комуно-більшовики й атеїсти вже у XX столітті. Тільки поодинокі ікони з цих величезних, пишних іконостасів удалося врятувати працівникам музеїв, ученим, зокрема фундаторові нинішнього зібрання ікон Національного музею українського образотворчого мистецтва в Києві академікові Миколі Біляшівському. Але навіть те, що залишилося, масштабністю композиції, колоритом, декоративністю, майстерністю малярства свідчить про особливий світ української бароккової ікони, даючи можливість із фрагментів реставрувати у своїй уяві цілість.

Іконостас у Березні на Чернігівщині має вельми багато спільних рис з іконостасом у Великих Сорочинцях. Вознесенська церква в Березні побудована 1761 року, тобто коли лаврська майстерня в Києві ще діяла, а її найобдарованіші учні, головним чином, ви-

хованці Алимпія Галика 40—50-х років XVIII століття, роз'їхалися по Україні виконувати замовлення на ікономалярські роботи. Отже, нема нічого дивного в тому, що хоч між Сорочинським і Березнянським іконостасами пролягла відстань майже в три десятиліття, однак стиль зберігся той самий, хіба що з різницею в нюансах, у манері письма. Березнянські ікони — Христос і Богородиця з намісного ярусу, архангели Михаїл і Гавриїл на дияконських дверях, чин Моління — виконані олійними фарбами з частим застосуванням лесирування. У колориті домінують класичні іконні барви — золоте, червоне й синє, а втім маляр досягає найбільшої вишуканості в сполученні золота з червінню. На такому поєднанні побудоване царське убрання Ісуса як ієрея в чині Моління. Прекрасний золотавий саккос на Христові береться на згинах червоними, малиновими, рожевими чи пурпуровими складками, що створює ілюзію сяяння постаті, променювання від неї якоїсь теплої енергії.

Особливість березнянських ікон полягає в їхній орнаментації, в якій дуже помітна тенденція до народного розпису. Орнаменти, котрі прикрашають одяг Христа, Богородиці, архангелів, являють собою виключно рослинні мотиви. Стебла, дрібні листочки, великі квіти намальовані в розрідженому ритмі, з чималими просвітами. Візерунки, нанесені тонкими шарами фарб, здаються напівпрозорими. Проте вони досить сильно контрастують із тлом, щоб добре проглядатися навіть із далекої відстані. Орнаменти ж на сорочинських іконах не мали прямих аналогій із народними розписами, бо рослинні мотиви було стилізовано на кшталт виткого й тужавого аканта з вибагливими кривизнами й не властивими українському народному малярству формами.

З другої половини XVIII століття в пишне бароко церковного малярства Наддніпрянської та Лівобережної України вплітаються елементи нових стилів, котрі набирали силу,— рококо й класицизму. Можна погодитися з думкою, що «Березнянський іконостас є лебединою піснею того стилю в українському малярстві, який склався в другій половині XVII століття з його щедрою декоративністю, з ясним і чистим світовідчуттям» [152]. Барокко втрачало свою чистоту за таким же «сценарієм», як візантинізм на зламі XV—XVI віків та ренесанс межі XVI—XVII й у першій половині XVII століття,— тобто шляхом поступового, «дифузного» переходу до наступного мистецького стилю, розчинення в ньому і зрощення з ним. Тому світові мистецькі стилі в українському мистецтві дістали не тільки самобутню інтерпретацію, а й оригінальний механізм переходів, змін. Від кожного попереднього стилю щось зберігалося в наступному. Це забезпечувало чудову сталість традиції, що йшла від великого мистецтва середньовічної України — Київської Русі, але одночасно виключало стильовий застій, консервативне повторення нав'язаних візантійських еталонів форми в іконі.

Однією з найраніших пам'яток ікономалярства, в якій, поряд із рисами барокко, виявилися риси рококо й класицизму, був іконостас церкви святого Андрія Першопокликаного (чи, за традиційною церковнослов'янською назвою, Первозваного) в Києві. Національна історико-церковна традиція твердить — на основі літопису «Повість минулих літ» [153],— що перший апостол Ісуса Христа Андрій був предтечею заснування Української Церкви. Десь у середині першого століття нової ери він відвідав нашу землю, заселену тоді скіфами й праукраїнськими слов'янами, поставив на кручі над Дніпром хреста й охрестив людей із місцевої громади. Ниточка християнської віри простяглася тут у безбережному морі поганських вірувань крізь ціле тисячоліття й дійшла до доленосного 988 року [154]. Кияни віками вважали високу кручу, що підноситься над київським Подолом, саме тим місцем, де вперше проповідував правду про Христа апостол Андрій. У 1747—1753 роках на цьому місці було збудовано церкву святого Андрія з рисами стилю українського й італійського барокко. Проект церкви опрацював Бартоломео Растреллі, будівництво здійснювалося під наглядом Івана Мичурина. Це одна з найкращих бароккових церков Києва й усієї Вкраїни.

На початку 50-х років XVIII століття для Андріївської церкви київські майстри виготовили іконостас у стилі рококо, про що свідчить мотив морської раковини (мушлі) в різьбі, але ще не позбавлений бароккових форм — із характерними волютами, картушами й рослинними візерунками. У той час це був один із найвищих іконостасів у церквах східного обряду (православних та уніатських) — на всі дев'ять ярусів — від долішньої пределли до хреста на верхівці. Образи для цього величного іконостаса виконували відомі мистці Олексій Антропов, батько й син Григорій та Дмитро Левицькі (1752—1756 рр.).

У малярстві ще сильні бароккові риси: рух бурхливий і драматичний, постаті громіздкі, стан персонажів напружений. Однак в іконах уже не відчувається врочистості й величі образів пишного барокко. Декоративне відчуття створюється не орнаментами, не контрастним поєднанням яскравих барв, а надмірно пишними, крученими, заломленими формами, численними дрібненькими складками одягу; непростою грою світла й тіні. Все це характерне для так званого рокайлю, як називали тоді стиль рококо. Природне і спокійне сяйво, яке завжди виходило в іконі нібито з самої постаті святого, в Андріївському іконостасі замічено зовнішнім штучним світлом, холодними металевими чи порцеляновими рефлексами. На іконах немає золоченого тла, яке постійно наповнювало святі образи духом містичності, пожвавлювало всю багатоколірну палітру ікон. В іконостасі церкви святого Андрія багато червоного кольору, проте його тон помітно пригас, наблизившися до цегляного — улюбленої барви в малярстві стилю класицизму. Нескраві й інші кольори ікон — синій, зелений, жовтий, сірий.

За престолом у вівтарі Андріївської церкви (до речі, над престолом, обкладеним позолоченими пластинками, міститься кіот на витких колонах) розташована ікона великих розмірів на тему Таємної Вечері пензля Олексія Антропова. То храмова ікона, оскільки Господь востаннє на землі вечеряв з апостолами, у тому числі з Андрієм. Ікона виконана в дусі класицизму. Це вказує на те, що Антропов уособлював у малярстві Андріївської церкви класицистичні тенденції, тоді як Григорій та Дмитро Левицькі були представниками української бароккової школи й, безперечно, знали також вибагливо-грайливі форми рокайлю.

Цей барокково-рокайлевий синтез в українському церковному мистецтві розвивався паралельно (упродовж другої половини XVIII століття) з пишним барокко. Обидві тенденції — суто бароккова і з домішками рококо, класицизму чи того й іншого — сформувалися в Києво-Печерській майстерні (бо в лаврських навчальних альбомах другої половини XVIII століття є чимало рокайлевих проектів різьб, металевих окладів для ікон і напрестольних Євангелій, гаптів тощо) й поширювалися на одні й ті ж терени Наддніпрянщини та Лівобережжя.

У ключі барокково-рокайлевого стильового синтезу виконано різьблені іконостаси в соборі міста Козельця, церкві села Лемеші (батьківщини останнього гетьмана України Кирила Розума-Розумовського та його брата, чоловіка цариці Єлизавети, Олексія Розумовського), церквах міст Миргорода й Ромен, у Спасо-Преображенському соборі в Чернігові. Ікони для цих

іконостасів малювали визначні майстри пензля Григорій Стеценко (Козелець), Володимир Боровик-Боровиковський (Миргород), Тимофій Мизько (Чернігів) та інші. Звичайно, в іконах цього кола майстрів загальний стильовий напрям поєднується з індивідуальними прийомами. Манера малярства стає одним із важливих факторів творення образу не тільки в цивільному, світському мистецтві, а й у церковному, зокрема в іконі. Творчість цілком розкута; до канонів виявляють швидше теоретичну повагу, ніж керуються ними в конкретних справах. І в той же час найголовніші засади ікономалювання, теологія ікони, її п'ять основних функцій (зв'язок із образами Святого Письма, з історією Вселенської Церкви, з молитвою, з відправою Божественної Літургії та зв'язок із мистецтвом храму) зберігаються в силі, ретельно враховуються під час влаштування іконостасів.

Так, знаменитий портретист Володимир Боровик із Полтавщини, якого заманили до Росії, де йому «облагородили» прізвище на «Боровиковський»,— в іконах для Миргородської церкви на своїй батьківщині застосував риси різних стилів, переломивши їх через власне бачення образу й сплавивши воєдино у своїй неповторній манері. Його образ Богородиці з Дитям, яка стоїть на хмарах серед ангелів-херувимів (1784 р.), має багато спільного з образами в католицьких костьолах і навіть нагадує свято коронування Матері Божої чи адорацію (поклоніння, обожнювання) її імені. Майстер справді глибоко знав західне мистецтво і в його трактуванні Богородиці є чимало рис Мадонни; але у своїй основі це ікона типу Одигітрії, котра стоїть, а не сидить. Розкішне вбрання з витончено-ювелірним змалюванням прикрас і складок наближають стиль Боровика до сорочинсько-березнянських ікон. Проте яскрава авторська манера письма з пливкими формами, ніжними переходами відтінків одного кольору, зображенням повітря, хмарок, спалахами світла в різних місцях ікони — все це виходить за межі якогось певного стилю. Не втрачаючи свого зв'язку з барокко, миргородські ікони пензля Володимира Боровика водночас близькі до стилю романтизму. І це вельми характерно для українського мистецтва кінця XVIII століття, в якому стильова ситуація виявляється неоднозначною, більш «розмитою», ніж у будь-який із попередніх етапів.

Українським митцям, пов'язаним із Церквою, було особливо важко розлучатися зі стилем барокко, який приніс їм чи не найбільшу свободу вибору форми, кольору, композиції, дав можливість максимально врахувати в професійному малярстві все найкраще з народного мистецтва. Попри нові стильові нашарування XVIII століття, що викликали захоплення у визначних майстрів, у народних ікономалярів («богомазів», які малювали в основному хатні ікони для селян) і учнів лаврської та інших майстерень,— краса бароккових ікон вабить до себе митців аж до кінця XVIII століття.

Ікони святих мучениць із церкви в Конотопі ліпше всяких слів свідчать про вершинні здобутки українського мистецтва барокко не лише в більших містах, а й у містечках і селах. Ікони належать до сорочинсько-березнянського кола пам'яток сакрального малярства, але відзначаються ще однією, яскраво окресленою рисою — барокковим пієтизмом. Пієтизм — особливе поняття, притаманне лише цьому стилеві, хоч і споріднене з поняттям поетичності, ліричності трактування образу в різних стильових напрямах. Нетотожність пієтизму з поетичністю полягає в тому, що перше з цих понять має виключно релігійний зміст і означає найвищий вияв християнського благочестя, єдність внутрішньої чистоти із зовнішньою досконалістю. Реформація Мартіна Лютера в XVI столітті ввела поняття пієтизму як ідеалу християнської моралі. Незабаром у Західній Європі цей термін почали вживати до творів релігійної тематики, які утверджували святість поведінки, благочестиве життя.

Великі образи чотирьох мучениць із намісного ярусу іконостаса церкви в місті Конотопі (є припущення, що до Конотопа ці ікони було перевезено з Глухова — адміністративного центру гетьманської України у XVIII столітті, з церков святої Варвари й святої Анастасії [155]) являють собою характерний приклад бароккового пієтизму. Йдеться про парні зображення Анастасії й Уляни — з одного крила намісного ярусу, Варвари й Катерини — з другого. Ці святі мучениці не належать до найвизначніших в Українській Церкві; але дівчата й жінки, котрі носять їхні імена, шанують своїх небесних покровительок. Отже, хто з громадян Сіверщини й Чернігівщини міг бути замовником цих чудових ікон? Майже з цілковитою певністю можна стверджувати, що це були близькі родичі дружин двох гетьманів України — Насті Скоропадської та Уляни Апостол.

Та хто б не був замовником (чи донатором) цих ікон, твори не можна назвати «світськими іконами», як це робили деякі адепти атеїстично-більшовицького мистецтвознавства [156], адже та краса й вишуканість, яку ці «знавці» пов'язували зі світськими джерелами, якраз навпаки, походила з глибоких богословських джерел. Біблія в багатьох своїх книгах недвозначно свідчить, що мученики й страждальці одержать у вічності вінці слави; а всі чотири мучениці на конотопських іконах мають такі вінці. «Блаженна людина, що витерпить пробу, бо, бувши випробувана, дістане вінця життя, якого Господь обіцяв тим, хто любить Його» (Соборне послання святого апостола Якова, 1:12). «А коли Архипастир з'явиться, то одержите ви нев'янучого вінка слави» (Перше Соборне послання святого апостола Петра, 5:4). «Наостанку мені призначається вінок праведності, якого мені того дня дасть Господь, Суддя праведний; і не тільки мені, але й усім, хто прихід Його полюбив» (Друге послання святого апостола Павла до Тимофія, 4:8). А втім особливо часто мовиться про вінці слави в пророчій книзі Нового Заповіту — в Об'явленні святого Івана Богослова, де вісім разів згадується вінець Божої обраності.

Як замовники, так й ікономалярі добре знали теологію ікони. І якщо вони одягли святих не в мученицькі окривавлені лахміття, а в істинно царственні шати, які тільки могла намалювати їхня людська уява,— то це не для того, щоб показати через ікони розкішне світське життя пань гетьманш чи інших реальних прототипів (це вони могли б зробити в будь-якій світській картині), а щоб виразити есхатологічне бачення раю. У руках цих начебто розкішних світських дам — хрести їхньої муки, мечі власної смерті, чаша їхніх терпінь. Але поряд із хрестами мучениці тримають гілки пальми, тобто усталений у мистецтві символ слави. Образи Анастасії, Уляни, Варвари й Катерини нагадують також розумних дів, які пильнували світло серед ночі, щоб зустрічати молодого (про них розповідається у притчі про мудрих і нерозумних дів.— Євангелія від святого Матвія, 25:1—13). З другого боку, в іконах міг бути натяк на мученицьку долю України після Полтавської битви, коли цар Петро та його сатрап Меншиков 2 листопада 1708 року вирізали — від старого до малого — місто Батурин і довколишні села в помсту за «зраду» великого гетьмана-патріота Івана Мазепи. У такому контексті прекрасні діви алегорично уособлювали Україну, атрибути ж їхнього мучеництва — її нещасну долю.

Ікони вирізняються високою майстерністю виконання. Зокрема, прикраси на одязі мучениць намальовані на рівні найкращих зразків світового декоративного мистецтва. Орнаменти не лише вишукані в

мотивах, але й демонструють найтонші переходи кольорів і самі матеріали — гаптування, вишивки бісером, коштовні камені, хутряні оторочки. Відчувається знання майстром властивостей цих матеріалів і, ясна річ, його чималий досвід змальовування їх з натури. В орнаментації тла ікон густо переплетеними листками аканта помітна ручна робота, без застосування трафаретів для витискування орнаменту на левкасній поверхні ікони.

Риси українського барокко виявилися в XVII—XVIII століттях і в інших жанрах малярства, зокрема в портреті. Але ікона дає найдосконаліший взірець стилю, бо вже за самою своєю теологічною природою вона не могла прийняти невластивих запозичень, надмірностей, упливів секуляризації. Ікона демонструє класичну помірність у застосуванні основних рис стилю (руху, масивності, напруги, контрасту, декоративності) — і саме в такій помірності полягають усі національні своєрідності цього світового стилю.

* *
*

Ікони західних земель України (від Волині на півночі до Закарпаття й Буковини на півдні) невіддільні у своєму розвитку в аналізований період (друга половина XVII—XVIII століття) від розвою ікономалювання в центральних наддніпрянських і східних землях України. Стильові зміни від ренесансу до барокко в західних землях відбувалися з такою ж послідовністю, поступовістю, як і на сході України. Згадуючи подібні переміни в минулому, можемо констатувати надзвичайно цікаву «унітарність» процесу стильотворення в різних землях України впродовж доволі тривалого часу,— не зважаючи на дуже відмінні умови в розділених між чужими державами землях України. Адже ж і перехід од візантинізму до ренесансу й від ренесансу до барокко скрізь проходив фактично в один час, з однаковими результатами, хоч і з низкою місцевих особливостей, наприклад, щодо сили й інтенсивності впливу на процес стильотворення мистецтва Заходу — з одного боку, і народного мистецтва даної місцевості — з іншого.

Особливістю ж бароккового стилю в іконах західних земель України було те, що галицькі, закарпатські, волинські, підляські, буковинські майстри більше дотримувалися місцевих традицій, ніж їхні східноукраїнські колеги. У гірських районах (у лемків, бойків, русинів і гуцулів) навіть у XVIII столітті можна було побачити ікони, досить сильно зорієнтовані на візантинізм — у стильовому сенсі цього слова — у той час, як у Галичині (низинні й підгірські райони), на Волині й на сході України про нього вже давно забули. З іншого боку, Галичина й Волинь зберегли в іконах барокко більше ренесансних рис. Там ми не знайдемо явищ, аналогічних тим, що виявилися в іконах Чернігівщини й Полтавщини у вигляді пишних бароккових ікон сорочинсько-березнянського характеру. Українці Буковини плекали майже виключно народний напрям іконного малярства, тому стиль барокко тут виявився в посиленні декоративних моментів в ікономалярстві — з використанням квітів, стебел і листків великого розміру, збільшенні значення витких ліній, штрихів, крапок, спрощеному трактуванні численних складок одягу персонажів. Українські народні ікони Буковини мали також ту особливість, що лики святих малювалися тут цілком білими, без підрум'янень і якиуось тонувань. Своєю яскравою декоративністю в дусі місцевого народного мистецтва буковинські ікони бароккової доби впливали на ікономалярство Молдови та Волощини.

Навпаки, мистецтво ікони в Галичині, на Волині, Перемищині (чи в так званому Підляшші) прагнуло в цей період до роззосередження шкіл малярства, до більшого професіоналізму й росту майстерності іконного малярства. Львів і Перемишль і надалі лишаються важливими центрами ікономалярства, але вже не домінують над усім краєм, як раніше,— бо виникають нові осередки, створені не на суворій, дисциплінарно-організаційній цеховій основі. Нетерпиме ставлення до українських малярів таких релігійних достойників, як латинський архієпископ Львова Деметріуш Соліковський, дечому навчило українців східного обряду — і православних, і уніатів; а передусім, спонукало самих малярів шукати власні корпоративні об'єднання при монастирях, єпархіях та парафіях,— дарма що всякого майстра сакрального мистецтва, якщо він був українець, поляки не барились обізвати «партачем», щоб не допустити його до виконання престижних і добре винагороджуваних замовлень.

Крім Львова, в Галичині виникають і розвиваються два потужних осередки ікономалярства — у містечку Судова Вишня й місті Жовкві, де до дуже високого рівня піднявся професіоналізм виконання образів; а також чимало осередків народного малярства, зокрема в Дрогобичі та його околицях,— малярі цих осередків, маючи репутацію «партачів», усе ж стали популярними серед народу, виконуючи й стіномалярські роботи в місцевих дерев'яних церквах (церкві Святого Духа в селі Потеличі та церквах Воздвиження Чесного Хреста і святого Юра в місті Дрогобичі [157]). На Волині було багато монастирів, у яких (або при яких) працювало по кілька ікономалярів; тому виразних шкіл, подібних до Вишенської й Жовківської в Галичині, на Волині не було; але кожний осередок тією чи іншою мірою проймався новими барокковими тенденціями в ікономалюванні, маючи свої традиції й власні творчі зв'язки з іншими землями України й поза нею.

Іконне малярство західних земель України бароккової доби втрачає одну з усталених середньовічних рис — анонімність; і цим воно теж подібне до іконного малярства наддніпрянських та східних земель України, де особу майстра можна впізнати якщо не за підписом на іконі (це все ще рідкість), то за манерою виконання, яка стає в кожного виразно індивідуальною, або, принаймні, за належністю до того чи іншого осередку, до певної школи. Імена малярів ікон зафіксовані також у різних церковних і світських документах.

Дата виникнення осередку ікономалювання в містечку Судова Вишня губиться в глибині віків. До XVII століття літописці про цей осередок не згадували тому, що малярство тут було народного штибу, просте й анонімне. Воно являло собою одне з багатьох джерел, які живили з усіх широких просторів ріку української культури. Славі Судової Вишні прислужився відомий релігійний письменник-полеміст Іван Вишенський, який походив із цього містечка. А з другої половини XVII століття Судова Вишня стає відомою своїми іконами, що їх малювали для сільських парафій довколишніх сіл Ілля Бродлакович, Яцько з Вишні, Іван Маляр з Вишні, Стефан з Вишні та інші. Спочатку вишенська школа ікони мала локальний характер — малярі обслуговували села на шляху від Самбора до Турки. Але з переїздом найвідомішого вишенського маляра ікон Іллі Бродлаковича до міста Мукачева (Закарпаття), з поширенням манери вишенських майстрів за межі цього вузького регіону, вишенська школа стає вельми відомою в Галичині й на Закарпатті.

Творчість вишенських майстрів характеризується виразними особистими манерами. З їхніх творів видно, що над ними не тяжів якийсь один авторитет, бо ж засоби, які вони вибирали, досить відмінні між собою. Ілля Бродлакович — найстарший із цієї групи — ступив на творчий шлях ще в 40-х роках XVII століття. Його манера має сильне тяжіння до площинності,

лінійності форми й локальності кольору (ікони «Покрова», «Архангел Михаїл»). Проте ці візантійські умовності сприймаються саме як умовності, як формальна данина традиції. Ілля Бродлакович мислить категоріями бароккового майстра, котрий уміє надати візантійській геометризованій «дерев'яній» формі несподіваного динамізму, масштабності й монументальності. Щодо зображення прискореного бурхливого руху, як це видно з ікони архангела Михаїла, то Бродлакович випередив багатьох своїх сучасників, які часом використовували осяжнішу форму, але стримували себе в русі, засобах психологізації образів.

Пізніші твори, підписані Іллею Бродлаковичем (60-ті роки XVII століття), такі як «Святий Микола», «Христос Вседержитель», «Собор архангела Михаїла», набагато спокійніші щодо руху, хоча й намальовані з тонким декоративним відчуттям. Це наводить на думку, що ті пізніші ікони, можливо, виконував син мистця, котрий мав те ж саме ім'я — Ілля Бродлакович [158].

Творчість Яцька з Вишні глибоко пов'язана з традиціями народного ікономалярства, що виявилося в його розвиненому чутті декоративності ікони, простоті засобів малярства. Проте Яцько підходив до змалювання ликів святих як мистець-професіонал. Можливо, він був портретистом — і з арсеналів портретного жанру використовував в іконі різні засоби індивідуалізації, психологізації святих. Як свідчить іконостас церкви села Дністрик (1653 р.), розташованого неподалік від галицько-закарпатського пограниччя, Яцько наділяв святих глибокими переживаннями, які характерні для барокко. З авторського ж підпису на іконостасі ми дізнаємося, що Яцько намалював усі ікони для п'ятиярусного іконостаса цієї церкви. Найвиразніше виявилися риси барокко в іконах намісного й апостольського ярусів. У цілому Яцько орієнтувався тут на композицію іконостаса церкви Параскеви П'ятниці у Львові, який (іконостас) став зразком, мабуть, для багатьох майстрів ікони того часу в цьому краї. Проте Яцько наділяє апостолів ще драматичнішими переживаннями, ніж це ми бачимо в апостолах львівського П'ятницького іконостаса. Якщо молитовна медитація й відчуженість од світу була характерна для ликів ікон візантинізму, а глибока внутрішня зосередженість і задума — для ікон ренесансного стилю, то барокко зумовлює нову модель характеристики: драматичне співпереживання, вираз муки, вболівання святого.

У випадку трактування апостолів Яцьком із Вишні в Дністрицькому іконостасі бачимо певну розбіжність між відносно спокійним станом постатей апостолів і суворістю, драматизмом, що їх навіюють лики цих святих. Яцько ще не володів єдиним методом, який би давав йому можливість домагатися суголосності руху внутрішнього (психологічного) та зовнішнього, вираженого через динамізм постаті святого. Ця розбіжність менш помітна в іконах намісного ярусу Дністрицького іконостаса, де традиційні для цього ярусу образи Христа, Богородиці, Івана Хрестителя, святого Миколи представлено зі спокійними та величними жестами й із такими ж спокійними — більш лагідними, ніж суворими — виразами на їхніх святих ликах. Подальша творчість майстра Яцька з Вишні пов'язана з виконанням замовлень церков українського Закарпаття: відомі (підписані ним) ікони «Страшний Суд» і «Розп'яття», а також ікона-портрет пам'яті Феді Стефаникової — дівчинки, яка померла в чотирирічному віці (1668 р.).

Іван Маляр із Вишні близький до Яцька з Вишні не лише характерними рисами однієї школи, а й манерою виконання образів. Збереглася підписана ним ікона 1678 року «Розп'яття» з місцевості Суха на закарпатській Верховині, вельми подібна композицією, загостреною драматичною сценою, а також колоритом до ікони Яцька з тією ж назвою. Решта образів іконостаса з церкви в Сухій належить пензлеві майстра Стефана з Вишні. Стефан — наймолодший із відомих представників вишенського ікономалярського осередку. Його творчість припадає на кінець XVII й початок XVIII століття, підтверджуючи, що найбільш характерні засоби стилю барокко були в цей час прийняті в найвіддаленіших куточках України та своєрідно інтерпретовані й високопрофесійними майстрами, і представниками фольклорної течії ікономалярства, і тими, хто працював на своєрідному «пограниччі» професійної та народної ікони. До цих останніх належали малярі осередку з містечка Судова Вишня.

Одну з найкращих сторінок до історії української ікони доби барокко вписали майстри осередку в місті Жовкві (Галичина). Жовква мовби перейняла естафету Львова, в якому цехова система праці ікономалярів, відігравши надзвичайну роль у дотриманні високого професійного рівня сакрального малярства, вичерпала себе й під кінець XVII століття втратила своє провідне значення. Після Севастяна Корунки та Миколи Петрахновича, які, до речі, у 1660-х роках були старшинами львівського цеху малярів, Львів починає втрачати роль головного центру ікономалярства в західних землях України. Водночас підноситься Жовква — набагато менше за Львів містечко. Саме збіг обставин зумовив зародження в Жовкві цікавих ініціатив у царині малярства, які стають набутком багатьох майстрів із інших осередків. Одним із можливих приводів виділення Жовкви як мистецького центру стало те, що місто належало польському королеві Яну III Собеському — покровителеві мистецтв, котрий любив замовляти і збирати твори в стилі барокко. Роки правління Собеського (1674—1696) — це доба розквіту архітектури й мистецтва барокко в Польщі [159]. Собеський був одним із небагатьох польських монархів, який по-людському ставився до українців, шанував східний церковний обряд, українську культуру, зокрема ікону. Король досить часто бував у своїй жовківській розкішно оздобленій резиденції й не виключено, що особисто або через свого придворного маляра Юрія Елевтера Шимоновича-Семигоновського сприяв роботі місцевої школи малярів. З цією школою пов'язана творчість таких мистців, як Дем'ян Роєвич, Іван Поляхович, Тома Веселович, Василь Петранович, Михайло Рудкевич, Михайло Скрицький та інші. Найвидатнішими майстрами в царині ікономалювання були Іван Руткович та Йов Кондзелевич. Їхні ікони й іконостаси — це найвище досягнення українського бароккового сакрального малярства на західноукраїнських землях. За рівнем майстерності Руткович і Кондзелевич гідні такого ж чільного місця серед майстрів української ікони бароккової доби Наддніпрянської та Східної України, як вихованці Києво-Печерської ікономалярської майстерні Стефан Лубенченко, Феоктист Павловський, Алимпій Галик, Василь Реклинський, а також анонімні автори козацьких Покров та ікон сорочинсько-березнянського пишного барокко.

Біографії та творчий доробок Рутковича й Кондзелевича досліджені детально, на монографічному рівні [160]; отже, нема потреби розглядати тут особистий внесок цих майстрів у малярство на зламі XVII—XVIII століть. У контексті ж історії української ікони важливо визначити нові імпульси, які виявилися під їхніми пензлями в розвитку того давнього жанру сакрального малярства, а також характерні для них стильові особливості.

В оцінках Івана Рутковича, попри слушні, ретельні, фахові спостереження його новаторства в мистецтві ікони, часто допускалася прикра неточність, зумовлена постійно навислим над мистецтвознавцями дамокло-

вим мечем класовості, соціальної причинності всіх без винятку мистецьких явищ у минулому. Звідси й мова про «реалізм» Рутковича (у розумінні секуляризації ікони), і теза про «розв'язання композицій на релігійні теми в побутовому, майже світському плані» [161]. І це писали компетентні знавці ікон, учені з великим досвідом дослідження церковного мистецтва. Контекст їхніх досліджень правильний: великі майстри української ікони, глибоко відчуваючи віровизнавчі та естетичні запити свого народу, не проводили різкої межі між світом ікони й світом людини, як це мало місце у Візантії й Московському царстві. Але вживані вченими терміни «реалізм», «побут», «світський план» тощо давали читачам неправильне спрямування, мимоволі підводили їх до висновку про виродження й загибель української ікони, перетворення її на просту ілюстрацію біблійних або історико-церковних текстів, на релігійний додаток до світського малярства. Якщо витлумачувати терміни «реалізм», «побутовізм», «світськість» у тому значенні, в якому їх уживали в науці за радянської системи, то виходило, що мистецтво ікони в Україні було запрограмоване на десакралізацію (вивітрювання елементів святості, літургійності) ще в далекі епохи, коли українські ікономалярі відмовилися від деяких засад візантинізму в іконі. І тоді прийняття ними концепції стильових змін виглядало не конструктивним, а радше деструктивним явищем. Це, у свою чергу, давало підстави декому виключити українську ікону зі списку найкращих національних ікономалярських шкіл світу за її нібито «світськість», «недуховність», «нелітургійність».

Отже, термінологічна неточність і неадекватність може мати далекосяжні негативні наслідки. Нарікати на стиль барокко в українській іконі стало у XX столітті модою; і цій моді, на жаль, піддалися навіть деякі ієрархи Української Церкви, як Греко-Католицької, так і Православної. Насправді ж, ікона барокко містила в собі не менший духовний зміст, ніж ікона провізантійська або ренесансна — і творчість Рутковича й Кондзелевича це чудово підтверджує. Ікони обох майстрів ґрунтуються на двох принципах: красі духовній і красі естетично-насолоджувальній. Чомусь вважається, що естетично-насолоджувальна краса для східного християнства (Православ'я й Греко-Католицизму) неприйнятна, ба навіть гріховна. Ця неправильна, неєвангельська теза походила від візантійської аскетичної ортодоксії (так званого фотіанства), а в слов'ян її підхопили й войовничо утверджували схильні до фанатизму єретичні елементи — богомили, ісихасти, хлисти, старообрядці та ін.[162]. Помилковість критиків насолоджувальної краси в християнському мистецтві була доведена в самому візантійському ікономалюванні останнього періоду існування Візантійської імперії справді прекрасними іконами передренесансного так званого палеологівського стилю (XIV—XV ст.) [163]. Сама ж Біблія дає переконливі докази невіддільності краси духовної й гедонічної (насолоджувальної) — витончений поетичний лад книг Псалмів, Пісень над піснями, Пророцьких, а також Євангелій, апостольських послань і Об'явлення святого Івана Богослова підтверджує це. Ісус Христос ніколи не закликав ні своїх учнів, ні звичайних мирян цуратися прекрасного в природі й мистецтві, бо ж чуття прекрасного від самого початку було закладене в природі людини разом з іншими здібностями й талантами її.

Фундаментальні принципи християнства, а не людські вигадки сповідувала більшість українських ікономалярів. Іван Руткович естетизував ікони, які малював, не тому, що був заворожений західними впливами, а з огляду на те, що бачив світ небесного як ідеальну досконалість. Життєписи наших ікономалярів покрила глибока тінь історії, одначе загальну ситуацію християнської культури в Україні наприкінці XVII століття можна охарактеризувати як зростання релігійно-культурної просвіти. Майстри ікон були письменні, читали й Святе Письмо, і філософські та богословські трактати. До своїх нововведень у малярство вони ставилися свідомо — як до втілення певних ідей у межах християнської релігії, її східної обрядовості. Треба мати на увазі й те, що Галичина, після майже столітнього неприйняття уніатства, готувалася до визнання єдності з Римом, а це віщувало тісніші зв'язки із Заходом. Іконостаси Івана Рутковича для церков у селах Волиця Деревлянська, Воля Висоцька (80-ті роки XVII ст.) й особливо його шедевр — іконостас для церкви Різдва Христового в місті Жовкві (1697—1699 рр., на початку XIX ст. іконостас перенесли в церкву села Нова Скварява) — це неначе мистецька декларація про цілковиту ідентичність храмового мистецтва православної й уніатської Галичини. Адже через рік після закінчення Іваном Рутковичем Жовківського іконостаса (1700 р.) львівська єпархія пристала до унії, і перший у Львові єпископ-уніат Йосиф Шумлянський активно використовував аргумент тотожності православного церковного мистецтва України з греко-католицьким — на користь останнього [164].

З іншого боку, в іконах Івана Рутковича знайшла яскравий вияв суто євангельська теологія ікони, якої дотримувалися й східноукраїнські майстри образів: життя християнина в цьому світі є підготовкою до вічності, отже, земне буття й довкілля людини може стати середовищем дії Святого Духа, заслуговує на відображення в іконі у правдивому, не спотвореному деформаціями вигляді. Це не той «реалізм», який би свідчив про «приземлення» ікони, а швидше той реалізм, котрий підтверджує присутність божественного елементу на землі. Ікона реальна в тому сенсі, що реальним є Бог, його святі, усі події, які мали місце в біблійні та євангельські часи й в історії Церкви після Вознесіння Христа.

Богословська програма, котрою керувалися ікономалярі цієї доби, надихала їх на пошуки нового як у тематиці, так і в формально-стильових засобах. Іван Руткович в іконостасі для церкви Вознесіння Господнього села Волиця Деревлянська (1680—1682 рр.) розвиває новий звичай, запроваджений в Україні у XVII столітті,— малює на одних дияконських дверях (північних) архістратига Михаїла як утілення дияконського чину, а на других (південних) священика й «царя салимського» Мелхіседека, як утілення священицького чину, а не Гавриїла, як то було раніше. Така композиція дверей була й у Рогатинському іконостасі. Руткович дуже чутливий до нового, ініціативний митець, перейнятий бажанням оновити й збагатити традиційну тематику іконостаса. І цей пошук помітно скрізь. Так, у семиярусному іконостасі Волиці Деревлянської він компонує цокольний ярус — пределлу — не одними старозаповітними сценами чотирьох «жертв», як того вимагав звичай, а подає лиш одну традиційну сцену — жертву Авраама. Решта сцен — не традиційна для цокольного ярусу: одна старозаповітна з образом Йосипа, який уникає любовних домагань фараонової дружини; дві новозаповітні — Христос і блудниця, Христос і Марія Магдалина.

В іконостасах нічого не буває плодом фантазії мистця, тому ці нетрадиційні для пределли сцени мали глибокий морально-етичний підтекст, будучи спрямованими на виховання чистоти відносин між людьми й подружньої вірності. Можливо, це було особливо актуальним для того села, і ці ікони для долішнього ярусу замовив донатор іконостаса жовківський швець Олексій. Жанровий відтінок у змісті цих ікон, особливо в сцені розмови воскреслого Христа — в образі садівника в капелюсі та з лопатою на плечі — з Марією Магдалиною, у жодному випадку не слід

тлумачити як «приземлення» іконності. Встановлено, що Руткович узяв цей мотив із гравюри голландця Заделера [165], але надав йому іконного змісту й характеру: хітон і гіматій на Ісусові відповідних іконних кольорів, причому синій і червоний кольори на Господеві є домінантами, навколо яких групуються інші кольори — темнувата зелень пейзажу Гетсиманського саду, золоте гравіроване тло, рожево-зеленаві тони одягу Марії Магдалини, яка застигла перед воскреслим Христом, тримаючи в руках дзбанок із пахучим миром.

Упродовж 80-х і першої половини 90-х років Руткович малював ікони для різних церков у селах поблизу Жовкви, де вже були давніші іконостаси XVI чи першої половини XVII століття, виконані в стилі українського ренесансу. Рутковичеві замовляли відсутні чи додаткові образи — і тут він виявляє глибоку повагу до праці своїх попередників, «дошукується загального тону в рисунку й колориті, намагаючись достосуватися до живописної манери свого попередника» [166]. Тому не можна закинути Рутковичу, що після виконання бароккової ікони у Волиці Древлянській він дещо пізніше вдається до ренесансного трактування, скажімо, образів апостолів іконостаса церкви архангела Михаїла в селі Воля Висоцька (1688 р.). Це був приклад саме «достосування» до вже існуючого малярства, а не відступ назад. Коли ж Рутковичу замовляли ікони для всього іконостаса, він підтверджував свою прихильність до барокко, як це видно на прикладі іконостаса (1697—1699 рр.) для церкви Різдва Христового в Жовкві. Тут однофігурні композиції намісного ярусу, дияконських дверей, апостольського ярусу, а також рідкісні для іконостасів західноукраїнських земель образи монархів-хрестителів — візантійського Константина Великого й українського Володимира Великого — намальовані з характерними ознаками бароккового монументалізму. Руткович опанував усі основні риси барокко, особливо мову контрасту й орнаментації, хоч останньою (мовою вдекорування одягу, тла, різного начиння орнаментами) він користується дещо помірніше, ніж представники пишного барокко в ікономалярстві східноукраїнських земель.

Так само добре вмів Руткович домагатися суголосності між зовнішнім рухом (поважним, величним, але не бурхливим) і рухом внутрішнім, душевним, відображеним у ясній та виразній карнації (тобто ретельному вимальовуванні) святих ликів, пройнятих різними переживаннями. Спектр цих переживань у Рутковича досить широкий — від грізної суворості деяких апостолів, наприклад Петра, сумної задумливості свідків розп'яття Христа — молодого апостола Івана й особливо Богородиці з пристоячими жінками, до лагідного, спокійного настрою архангела Гавриїла на дияконських дверях. Це розмаїття характерів і психологічних трактувань однофігурних образів, представлених до того ж у найбільших за розмірами іконах, гармонійно доповнює численні розмаїтості форми: різьбу іконостаса, орнаментацію золотого тла і прикрас одягу, контрастні зіставлення яскравих та насичених кольорів. Досі доволі стриманий у колориті, Руткович у Жовківському іконостасі «вибухає» кольорами ясної гами, яка включає й основні іконні кольори (червоний, синій, золотий, білий, зелений), і багато перехідних відтінків.

Та чи не найбільше приваблюють у Рутковича багатофігурні «сценічні» композиції свят, страстей Господніх. У цих іконах середнього й малого форматів найчастіше дошукувалися отого сумнозвісного «реалізму», що мав би свідчити про секуляризаційні тенденції майстра й усієї української ікони. Справді, у «Різдві Марії» Руткович малює ночви, відро з теплою водою, глечик, із якого підливають ту воду для купання маленької дівчинки — майбутньої Богородиці,— все з українського життя XVII століття, а не з юдейського побуту Якима й Анни кінця I століття до нашої ери. У сцені зустрічі Христа з самарянкою біля старої криниці, яка не відповідає Авраамовій епосі, бо ж має новий металевий обвід і журавлякоромисло у вигляді змія: очевидно мистець бачив таке вигадливе оформлення колодязя в рідній Галичині.

В епізоді «Дорога до Еммауса» двоє перехожих апостолів, котрі не впізнали в супутникові воскреслого Христа, своїми капелюхами, посохами, прив'язаною до пояса торбою нагадують галицьких міщан, що йдуть, можливо, з Жовкви до якогось села у власних справах. У полісюжетній сцені «Втеча до Єгипту», де на одній площині відображені різночасові й різнопросторові події, використано характерну для України сцену жнив із снопкуванням жита і складанням снопів у копи. Ця сцена цікава ще й тим, що Руткович, поряд із євангельським сюжетом, використав і апокрифічне оповідання, тобто сюжет сумнівної історичної вірогідності. У лівій частині ікони зображені Марія з Ісусом на руках і Йосип, яких веде до Єгипту ангел. Це істинно євангельська сцена. У правій же частині ікони зображено «паралельний» сюжет апокрифічного характеру (про нього в канонічних Євангеліях нема ні слова). Люди жнуть достигле жито, яке вранці ще було зелене, а впродовж дня пожовкло, споловіло. До женців наблизилися Іродові вояки, яким повеліли вирізувати всіх малих дітей, і запитали, коли тут проходила родина з малою дитиною. Кмітливі женці відповіли, що дійсно родина проходила, коли жито ще було зелене. Вони сказали душогубам щиру правду; але ті, не знаючи, що сталося чудо дозрівання хліба за кілька годин, зрозуміли, що Марії з Йосипом їм не наздогнати, й повернулися до Палестини.

Велике число побутовізмів у подійових іконах Рутковича можна було б аналізувати довго, але всі вони зводяться до двох моментів: Руткович, як і більшість мистців барокко, опанував мову образотворчої метафори, в якій жодна побутова річ не є самодостатньою, а щось означає, символізує, на щось натякає; Руткович, як майстер ікони і, отже, знавець її теологічних основ, усвідомлював містичний зв'язок євангельських подій з усіма минулими й наступними епохами. Отже, виходячи з такого значення українських (чи й не українських, але сучасних для мистця) побутових елементів в іконах, вони нічого спільного не мають із «реалізмом» у розумінні секуляризації. Навпаки, це підтвердження концепції постійної взаємодії Божого Промислу із земним життям, теологічного розуміння історії людства.

Звичайно, такий погляд давав ще й додаткові переваги. Ікона з багатьма деталями, нюансами, які поглиблювали її містичний зміст, завжди цікавіша для споглядання віруючими, ніж ікона, заснована на безкомпромісному повторенні минулих зразків. І ще. Ікона, в якій лик і одяг святого, предмети довкілля не чужі, не далекі й не дивні для віруючих тієї чи іншої країни,— завжди справляє більшу дію на вірних, наснажує їх на теплішу й відданішу молитву до Бога. Помилкою минулого іконознавства є те, що образ часто розглядається не тільки ізольовано від іконостаса, в якому він має розміщуватися, а й ізольовано від віруючої людини, на сприйняття якої розрахований. Тут треба завжди враховувати психологію особи, цілого народу, а також настрої часу, бо всі ці чинники формують мистця — його манеру і стиль.

Інший недолік українського іконознавства недавнього минулого — це деяка переоцінка впливу на наших майстрів ікон, гравюр нідерландської, німецької та інших шкіл графіки, зокрема, відомих ілюстрованих Біблій Гергарда де Йоде (1509—1591 рр.),

Клауса Януса Фішера-Піскатора (1587—1661 рр.), Йогана Христофора Вейгеля та деяких інших. Справді, ці гравюри були добре знані й навіть грунтовно вивчені і східно- й західноукраїнськими майстрами ікон. Вони слугували матеріалом для розширення тематики ікон святкового, страсного чинів, для композиції традиційних сюжетів. Вочевидь, західні гравюри стали навчальними посібниками в українських цехових та монастирських малярських майстернях і школах. Як свідчать численні вправляння в рисунку вихованців Києво-Печерської ікономалярської майстерні, учні вільно копіювали гравюри не лише згаданих майстрів, а й Фредеріка Бломауерта, Йоганна Ульріха Крауса, Николаса де Брюна, Йоганна Даніеля Гертца, Жоржа Боденера, Делла Белли й багатьох інших граверів із Баварії (особливо з міста Аугсбурга), Франції, Італії, Нідерландів, Польщі [167]. Але ні в рисунках, ні — тим більше — в іконах ми ніде не зустрічаємо прямих впливів і наслідувань будь-якої західної гравюри.

Майстри ікон, як й ієрархія та клір, що здійснювали богословський нагляд за ікономалюванням в Україні, чудово розуміли принципову різницю між зображенням у книжці (мініатюрою, гравюрою, рисунком), котре являє собою лише ілюстрацію тексту, покликану дати наочний, візуальний образ прочитаного, та іконою, яка має надзвичайні молитовні, літургійні, містичні функції і тільки частково — ілюстративні. Завдяки західній та українській гравюрі вітчизняні ікономалярі вчилися правильно будувати простір, вирішувати різні композиційні й іконографічні проблеми. Свою роль відіграла гравюра в такій фундаментальній царині української ікони, як запровадження європейської, й зокрема української, зовнішності святих замість східної, що була прийнята у Візантії.

Але гравюра ніколи не могла підказати майстрові ікон, як треба зорганізувати колорит образу з незмінною символікою барв; як пройняти ікону трепетним духом благочестя, молитовності, містичної споглядальності; як вигравірувати орнаментами й позолотити тло й співвіднести це тло з пейзажем; як виконати карнацію святого лику, тобто вималювати риси зовнішності такими надзвичайно тонкими засобами, котрі ніде, крім ікони, не використовувалися. Унікальність ікони, матеріалів і засобів, якими вона твориться, унеможливлює будь-які прямі запозичення із суміжних мистецтв і жанрів. Гравюра на дереві чи на металі, малярський портрет або пейзаж можуть підказати майстрові ікони якісь часткові, маргінальні рішення, але ніколи не дадуть йому основи — літургійно-молитовної суті ікони, котру він мусить виробити в собі, опираючись на своє покликання, талант і християнський спосіб життя. З цього погляду постають дивними домагання, яку саме гравюру наслідував той чи інший маляр ікон [168], оскільки майстер може наслідувати в кращому разі лише іншу ікону того ж самого змісту, а від гравюри чи рисунка брати тільки мотив — скажімо, композицію, зображення якихось предметів тощо.

Рідко хто з майстрів ікони стилю барокко в Україні уникав таких мотивів, бо це було не модою, а життєвою необхідністю, зумовленою загальною атмосферою своєрідного християнського інтелектуалізму, який активно ширився в Україні від XVI століття у зв'язку з діяльністю братств, Острозької академії, а також у зв'язку з церковною полемікою, новою професійною (цеховою й монастирською) системою навчання ікономалярської майстерності. Хто не хотів (чи не міг) їздити на Захід вивчати іконографічні матеріали західного походження, а оглядався тільки на Візантію, на Афон, Балкани й Москву, той неодмінно потрапляв під вплив консервативного начотництва. Звичайно, були в Україні й такі малярі; але не вони визначали основну тенденцію розвитку сакрального мистецтва, й зокрема ікони. А цю тенденцію дуже коротко й влучно охарактеризував стосовно українців згадуваний сирієць Павло Алеппський: «Козацькі малярі запозичили красу малювання облич та кольору одягу від франкських і ляських малярів і тепер вже малюють православні ікони навчено й досконало» [169]. Цікаво, що Павло Алеппський, хоч і писав не науковий трактат, а тільки занотовував свої подорожні враження, точніше розумів суть запозичень, ніж деякі сучасні шукачі аналогій між західними образами й українськими іконами: він звертає увагу тільки на запозичення краси, тобто сам принцип естетики української ікони, а не на наслідування конкретних зразків і пов'язує це з навченістю й досконалістю. Йдеться про навчання, добре вишколення, а не про бездумне й некритичне перенесення в українську ікону західного матеріалу.

Один із найвизначніших українських майстрів ікони барокко Йов Кондзелевич (творчо працював між 90-ми роками XVII й 40-ми XVIII ст., а роки його життя — 1667 — після 1740) [170] був саме тим митцем, який, добре знаючи західне мистецтво (імовірно, що й навчався в мистецькій школі на Заході та в Києво-Печерській ікономалярській майстерні), у тому числі й ілюстровану Біблію Піскатора видання 1674 року, «дуже обережно користувався» цим матеріалом [171]. Постановка питання про дуже обережне ставлення до чужих взірців — точна й правильна щодо українського образотворчого мистецтва взагалі, й ікони зокрема. Нам відомо, який був підхід українських майстрів до візантійської традиції в іконі: вони взяли з неї її теологію, учення про Боговтілення й першообраз, а також те з царини форми, що підходило їм та їхньому народові. Решту винайшли й утвердили самі, не прислухаючись до численних візантійсько-балканськo-московських нарікань.

Майже так само повелися наші майстри ікони із західним матеріалом — уже в ренесансно-бароккову добу. Йов Кондзелевич належить до кола найбільших новаторів за всю тисячолітню історію української ікони, але його орієнтація на будь-які позаіконні джерела така рафіновано-витончена, що ці джерельні елементи повністю поглинув щедрий талант маляра. Прекрасні, одухотворені й поетично-мрійливі лики ікон, змальовані Кондзелевичем у 1698—1705 роках для Богородчанського іконостаса (на Прикарпатті), часто порівнюють з óбразами іспанського майстра Бартоломео Естебана Мурільйо (1618—1682 рр.). Лики архістратигів Михаїла та Гавриїла з цього іконостаса, намісний образ Богородиці з іконостаса у Вощатині (1720-ті рр.), образи з Білостоцького монастиря змальовані Кондзелевичем з такою ж проникливою глибиною психологічної характеристики, що й «Мадонна з Христом», «Свята родина», «Видіння святого Антонія Падуанського» Мурільйо. Аналогічно до іспанського митця, Кондзелевич вів пошуки цілковитої відповідності між чистотою, святістю, добротою, які ніби світяться з ликів ангелів та апостолів (наприклад, в іконі «Успіння Богородиці» з Богородчанського іконостаса),— і вродою, красою цих ликів. В іконі, за вченням східних отців IV—VIII століть, має панувати духовна досконалість, а не фізична краса тіла, скороминуща й смертна. Кондзелевич не відкидає тези про висоту духовності ікони, але водночас бачить відблиск цієї духовності в прекрасних ликах небожителів — Христа, Марії, ангелів та архангелів, навіть земних жителів (апостолів), які підготовлені для взяття на небо.

Важко сказати, чи бачив Кондзелевич твори західних майстрів, зокрема Мурільйо, який був його старшим сучасником, але жив і творив на протилежному від України краю Європи — в Іспанії. Якщо припустити, що Кондзелевич учився на Заході, то можливість

такого контакту не виключена. Однак чи значить це, що він щось переймав і наслідував? Цілковито — ні! Кондзелевич наділяє красою містичний, незбагненний образ східної, православної ікони, вписує цю красу в систему східнохристиянської теології; тоді як Мурільйо, можливо, і не знав нічого про цю теологію й творив свої образи виключно на основі римо-католицьких догматів. Імовірно, тут маємо справу зі збігом особистих естетичних принципів або спільного сповідування філософії про відповідність краси внутрішньої й зовнішньої. Ця філософсько-естетична суголосність може включати контакти й зв'язки Україна — Захід, а може їх і не включати. Відомі факти, що аналогічні мистецькі явища (і не лише мистецькі) виникали одночасно й незалежно одні від одних у далеких країнах та в різних народів.

Прихильність Кондзелевича до нової ікони, створеної за принципами використання різних стилів, засвідчена і його пейзажами, які теж мають певний стильовий відтінок. Щодо руху, напруження й контрасту, ікони Кондзелевича типово бароккові. Але архітектура, яку він відображав як своєрідні лаштунки подій, має здебільшого ренесансний характер. Це зрозуміло, бо ж містечка й монастирі Волині, Прикарпаття, в яких жив мистець, були в XVI й XVII століттях перебудовані переважно в стилі ренесансу, а барокко щойно в часи Кондзелевича починало проникати зі Львова та інших більших міст у цю волинську та галицьку провінцію. Припускають, що ренесансне архітектурне тло ікони «Успіння» з Богородчан (згодом ікона зі всім Богородчанським іконостасом перенесена до ближнього чернечого скиту Манявського в горах) навіяна враженнями Кондзелевича від архітектури міста Жовкви, де він напевне вивчав основи іконного малювання, і від оборонних веж Манявського скиту, у зовнішньому оздобленні яких були використані пілястри, профільовані тягикарнизи [172].

Кондзелевич не мав собі рівних серед ікономалярів цієї доби й у змалюванні інтер'єрів, де відбуваються ті чи інші події, узяті з Біблії чи з історії Вселенської Церкви: Христос в Еммаусі, Христос і Никодим та інші інтер'єрні сцени з Богородчанського іконостаса; Різдво Марії, Уведення Діви Марії до храму, Старозаповітна Трійця — з Вощатинського монастиря тощо. Кондзелевич дуже чутливий до архітектурних і побутових деталей — колон із чітко окресленими базами й капітелями, східців, дверей і вікон, гранчастого засклення шибок, дитячої колиски, стільця, ліжка, печі тощо. Цими деталями, прив'язаними до українського побуту його доби, мистець дає підстави сучасним любителям пошуків секуляризації української ікони відносити його до «реалістів». Але контекст ікон Кондзелевича свідчить про щось протилежне: не зображений побут приземлює ікону, а знаменність відображеної події освячує побут в іконі! Це та сама концепція близькості й прихильності неба до землі, яку визнавали і впроваджували в ікономалювання й східноукраїнські майстри.

У творчості Кондзелевича є виразні київські мотиви, наприклад, подібність одного старця в іконі з «Воздвиження Чесного Хреста» з Богородчанського іконостаса до портрета тогочасного київського митрополита Варлаама Ясинського, а також стилізоване, дещо видовжене зображення Успенського собору Києво-Печерської лаври на іконі «Антоній і Теодосій Печерські» з того ж таки Богородчанського іконостаса. Близька до київських малярів і техніка іконного малювання в Кондзелевича — використання темперних і олійних фарб, застосування тонкого, майже напівпрозорого лесирування тощо [173]. Манявський скит, так само, як і волинські монастирі й церкви, для яких працював Кондзелевич (Білостоцький, Вощатинський, Загорівський), мали тісні зв'язки з Києвом. Ці зв'язки були взаємно плідними. Київ — своїм авторитетом духовної столиці розділеної, пошматованої, але нескореної України — підтримував Волинь, Галичину, Закарпаття й Буковину в додержуванні православного обряду, незалежно від конфесійного вибору; а західні землі України допомагали Київській митрополії ще довго зберігати українські традиції після неканонічного, незаконного підпорядкування цієї митрополії під тяжкий омофор Московського патріархату.

Творчість Кондзелевича позитивно вплинула на розвиток ікономалювання в лоні українського грекокатолицизму. Коли його талант досяг розквіту, Галичина прийняла унію (1700 р.). Той високий духовний і мистецький злет, якого досягли в мистецтві ікони в цей час Руткович і Кондзелевич, та й саме існування поблизу Львова, у Жовкві, визнаного осередку іконного малювання, не дали розвинутися в українському греко-католицизмі латинським тенденціям як на богослужбовому рівні, так і в храмовлаштуванні, включно з архітектурою храмів, різьбою іконостасів і малюванням ікон. Мистецтво храму як у православних, так і в уніатських українців лишилося ідентичним — і всі конфесійні, територіальні унії та реунії в різних регіонах і в різні періоди в Україні, на щастя, не порушили єдності українського сакрального мистецтва.

Тверде дотримання східнохристиянських традицій у царині ікономалярства й узагалі церковного мистецтва в період прийняття Галичиною унії спонукало українських уніатських єпископів на дуже важливому в історії УГКЦ Замостянському (чи так званому Замойському) соборі 1720 року «по змозі задержати традиції Східної Церкви і припинити дальшу латинізацію... Собор завів лад у парохіях, церквах і монастирях, осудив симонію (підкупи в священичому середовищі.— *Д. С.*) й інші надужиття. У справах обряду собор вправді завів деякі зміни, що були конечні, одначе про якусь латинізацію обряду не було й мови, а навпаки, собор боронився проти неї при кожній нагоді. Може, одною з найбільших заслуг собору було те, що він звернув велику увагу на піднесення рівня богословської освіти нашого духовенства» [174].

Творчість майстрів пензля Судово-Вишенського й Жовківського осередків — вищий щабель, досягнутий ікономалярами стилю барокко на всіх обширах західноукраїнських земель. Традиції, започатковані Бродлаковичем, Рутковичем і Кондзелевичем, продовжували розвиватися в цих землях протягом XVIII століття і сприяли збереженню національного характеру українського ікономалювання. Ні латинський тиск із Заходу, ні провізантійські втручання зі Сходу не похитнули національної неповторності української ікони. Іконостаси, встановлені в давніх і новозбудованих храмах, у тому числі в таких величних соборах, як греко-католицький кафедральний собор святого Юра у Львові (1745—1760 рр., архітектор Бернард Меретин) та Успенський собор Почаївської лаври (1771—1783 рр., архітектори Готфрід Гофман, Петро й Матвій Полейовські, Франтішек Кульчицький) [175], зберегли бароккові риси, започатковані й розвинуті видатними майстрами другої половини XVII й першої половини XVIII століття.

З середовища малярів Жовкви вийшов майстер бароккових ікон Василь Петранович (близько 1680—1759 рр.) [176], який у царині декоративності, урочистої маєстатичності образів, може, найближче стоїть до майстрів ікон пишного барокко Наддніпрянської та Східної України, зокрема сорочинсько-березнянського кола. В іконах Петрановича виразно проглядає лінія творчості, спрямована Рутковичем і Кондзелевичем: лінія глибокого християнського гуманізму, втілення через святі лики певного національного ідеалу. Але як

творча особистість, Петранович не міг лише повторювати вже досягнутого своїми попередниками. Він розширив рамки розуміння стилю бароккó в іконі особливою врочистістю, іскристим оптимізмом — і то не в другорядних образах, а в головних, центральних: Ісуса Христа й Богородиці. Петранович — один із небагатьох мистців, який зобразив Господа в намісній іконі усміхненим (церква святого Миколи в Крехівському монастирі). Безмежно доброю, життєрадісною й також усміхненою змалював він і Богородицю (намісна ікона з церкви Святої Трійці в Жовкві).

Рух, якому приділяли більшу увагу мистці барокко,— то не характерна риса творчого методу Петрановича як маляра ікон. Непримітною рисою є й напруження дії, поведінки, настрою. А втім психологізм і контраст досягають у Петрановича висот, які ставлять його в ряд найвидатніших бароккових майстрів європейського рівня. За декоративністю ми б порівняли мистця із східноукраїнськими майстрами XVIII століття, але Петранович досягає цієї декоративності не орнаментами, а надзвичайно багатими тоновими градаціями в межах основного кольору. Змальований ним одяг на святих сяє й переливається багатьма відтінками. Тут же мистець дає контрастну барву, яка так само повна тонових і світлотіньових вібрацій. Петранович дещо порушує сталу символіку кольорів: зелений (колір земного життя) у нього є з відтінком синьо-зеленого як у морської хвилі; червоний (колір царства) — ближчий до малинового, рожевого, а не до традиційного пурпурового.

Однак основне навантаження щодо декоративності й контрасту Петранович покладає на зіставлення спокійних, величних і життєрадісних образів малярства з надзвичайно динамічною, соковитою й розкішною різьбою іконостасів. Безперечно, систему розташування, формат ікон, характер гравірованого чи тисненого тла він планував із різьбярами іконостасів, а може й сам проектував мотиви різьби до тих чи інших ікон та ярусів. Між різьбою й малярством Петрановича існує очевидна суголосність. Нарізно ці твори виконувати було, здається, неможливо.

Усі іконостаси, для яких малював ікони Петранович, мають пишну, глибоку наскрізну різьбу рослинних мотивів — винограду, аканта, гірлянди. То церкви Святої Трійці в Жовкві, Богородичного Різдва у Віцині, Івана Хрестителя в Краснопущі, святого Миколи в Бучачі та святого Миколи в Крехові. Петранович був мистцем греко-католиків; його замовники — то переважно отці уніатського чину святого Василя Великого. Творчість цього майстра на терені церковного малярства є добрим прикладом спадковості традицій православної та греко-католицької Галичини. Петранович був також чудовим портретистом і майстром історичного жанру, але й у цих світських жанрах він умів проводити певну сакральну ідею — у дусі чуд, благословінь неба для людей. Зовні це нагадувало західні (римо-католицькі) картини з екзальтаціями, видіннями, містичними явленнями. Проте в самій богословській основі ті сцени стоять в одному ряду з козацькими Покровами Київщини, Запоріжжя, Слобідської України. Ця основа — постійне жадання людини, незалежно від Церкви, до якої вона належала, від її матеріального стану і влади,— жадання захисту Бога, святих від сил зла, що поставали на життєвому шляху людини.

Завершує плеяду західноукраїнських майстрів барокко Лука Долинський (близько 1745—1824 рр.), творчість котрого знаменує перехід від пізнього барокко до романтизму й класицизму. Одночасно Долинський стояв найближче до західного католицького барокко, тобто для його творів на релігійну тематику більш характерна ілюстративна картинність, ніж літургійна іконність. І все ж підхід Луки Долинського до вирішення питань системи, послідовності й характеру зображень перебуває і в руслі мистця Церкви східного (візантійсько-православного), а не західного (римо-католицького) обряду. Мистецтво вівтаря Східної Церкви докорінно відрізняється від вівтаря Західної Церкви, базилікально-костьольної традиції. І хоч би які прозахідні елементи використовував у своєму малярстві той чи інший майстер, та якщо він працював над іконостасом із його класичною системою ярусів і чинів,— то він є майстром ікони.

Лука Долинський походив із Білої Церкви на Київщині. Він рано виявив свій талант у малярстві й, очевидно, це було малярство іконного характеру; бо ж не випадково київський уніатський митрополит Пилип Володкович запросив його на початку 70-х років XVIII століття помічником до Юрія Радиловського, який працював над настінними малюваннями собору святого Юра у Львові. Три роки (1775—1777) Долинський навчався у Віденській академії мистецтв, після чого повернувся до Львова, де продовжував роботу над іконостасом та окремими образами для «святого святих», тобто для вівтарної частини собору святого Юра. Відень сильно вплинув на малярську манеру Долинського. Доакадемічні твори, виконані разом із Радиловським (парні зображення апостолів) змальовані в чітких, ясно окреслених формах і сповнені бароккового динамізму. Після навчання у Віденській академії Долинський полюбив засіб так званого сфумато (моделювання форми без виразного контуру, м'якої, наче розчиненої в повітрі). У цій манері мистець намалював пророчий чин ікон для Свято-Юрського іконостаса: по два поясних образи пророків у кожній рамі овального формату.

Долинський малював уже виключно олійними фарбами, без домішок темпери, і то — на полотні. Манера сфумато, якої він, очевидно, навчився в когось зі своїх віденських професорів (Маульберча, Самбаха чи Фішера), наближає малярство Долинського до стилю романтизму. Але характеристика пророків, у зображенні яких майстер застосував сфумато, є цілком бароккова: пози старих юдейських пророків повні експресії, обличчя в них збуджені й стривожені, а яскраві снопи світла, що падають на їхні постаті й виділяють їх із темряви довкілля, ще більше підкреслюють глибоку схвильованість. Характерний для ікони символізм набуває нового значення. Нейтральні темні тла сприймаються як прадавній світ гріха, з якого виринають нечіткі, проте яскраво освітлені постаті праведних, котрі бачили й передрікали майбутній розвиток подій. Пророки наділені Долинським виразними індивідуальними рисами, ясно окресленими й не тотожними між собою характерами, виявленими в палких суперечках. Малоймовірно, щоб Долинський малював ці характеристичні, майстерно психологізовані постаті не з натури.

Очевидно, у такому ж ключі задумав був майстер і апостольський чин для якоїсь церкви. Збережена пастель, яка ввійшла до наукового вжитку під назвою «Портрет старого» [177], являє собою, здається, проект зображення апостола Петра в момент щирої молитви перед мученицькою смертю. Це один із найвищих виявів бароккової екзальтації в українському мистецтві — крайнього напруження й бурхливого почуття: старече обличчя звернене до неба, в очі б'є яскраве світло, уста розкриті для молитви, руки стиснуті.

Намісні й святкові ікони для Свято-Юрського іконостаса намальовані в дещо відмінних малярських манерах, ніж образи пророків. Можливо, тут брали участь помічники Долинського, бо різні сцени й постаті змальовані не тільки в різних манерах, а й у різних стильових орієнтаціях. Проте скрізь помітний добрий рисунок і довершена композиція. З пензлем самого Долинського можна пов'язати ікони Христа й Богоро-

диці з намісного ярусу; Петра й Павла, Юрія Змієборця, Покрови, святого Миколи — з бічних вівтарів. Також його пензлеві належить більшість ікон святкового ярусу: «Різдво Діви Марії», «Хрещення в Йордані», «Обрізання», «Стрітення», «Христос обмиває ноги апостолам», «Христос повертає зір сліпому» та інші, хоч техніка малювання в них різна: від корпусного мазка з численними пробілами («Різдво Діви Марії») до м'якої манери із застосуванням напівпрозорих, ніжних промальовок («Христос обмиває ноги апостолам»). У багатоперсонажних сценах святкових ікон Долинський тяжіє до суто бароккової розв'язки сюжету — з драматичним напруженням дії, бурхливим виявом емоцій, зведеними до неба очима, виразом крайнього здивування персонажів усім тим, що діється перед їхніми очима. Таким чином, містицизм зовсім не зник із бароккової ікони, а лише набув нової форми — динамічної, замість давньої споглядальної.

Сюжет із народженням Діви Марії, такий улюблений в українському ікономалюванні від Середньовіччя до Нового часу, завжди був неначе експериментом для введення в ікону певних побутових елементів. Так повелося, що малярі ікон зображали, поряд зі святою Анною (матір'ю Марії) в пологах, також дуже характерну сцену приготування теплої води в ночвах чи у великій чаші (так званій балії) для купання новонародженої дівчинки, яка в планах Божих приготовлялася в майбутньому цнотливо зачати й безболісно народити другу іпостась Святої Трійці — Бога-Сина. Звичайно, ця сцена купання мала символічне значення: майбутня Богородиця неначе очищалася, аби стати пречистою (висловлюючись сучасною мовою,— стерильно чистою, ідеально цнотливою, безпорочною). Але мистці не могли пройти повз таку чудову нагоду й не відобразити щось із побуту рідної країни й своєї доби. Якби простежити, скажімо, форми ночов, у які от-от мають покласти дівчинку, то можна написати ціле дослідження про те, як і в чому купали дітей у різні століття, в різних країнах і в різних землях тієї самої країни. Між іншим, не лише в Україні, а й у деяких країнах східнохристиянської (візантійської) традиції сюжет із народженням Марії є прекрасним прикладом близькості небесних Божественних задумів до земних подій.

І все ж, трактувати цю сцену тільки в побутовому плані і виключати величність, містичність події означало б лити воду на млин тих, хто скрупульозно вишукує в іконі секуляризацію й реалізм. «Різдво Марії» — ікона, а не картина! І хай міняється композиція, кількість постатей, їхній одяг, поведінка примадонн, які займаються такою важливою справою, як нагрівання води, висушування пелюшок,— ікона акцентує увагу на тому, що ця мовбито домашня рутина є поворотом історії космічного характеру: планомірно виконується Божий план з усіма його подробицями й глибоко втаємниченим змістом нібито буденних подій.

Навіть звичайний народний маляр ікон розумів небуденний характер цієї сцени, хоч і зображав її, так би мовити, в «етнографічному одязі». А майстри рівня Рутковича, Кондзелевича, Галика, Петрановича, Долинського, даючи свої побутові супроводи цій сцені, кожен по-своєму виражали трепетність, велич і глибину її змісту.

Волинь у першій половині XVIII століття зазнала в царині ікономалярства впливу жовківського осередку, насамперед, такого майстра, як Кондзелевич. Проте Волинь у той час не мала подібного до Жовкви значного центру; й ікономалювання тут було розпорошене по монастирях і, як і по всій Україні, тут працювало багато народних малярів, здебільшого мандрівних. Вони обслуговували також парафії поліського українсько-білоруського пограниччя й південну Білорусь. Тут надовго, аж до початку XIX століття, утвердилося наївне барокко: масивні постаті святих у просторих одежах з великими складками, задумливі й схвильовані лики, яскраві й контрастно зіставлені барви.

Народна течія в ікономалюванні домінує також на крайніх західних рубежах Волині — на Холмщині й Перемищині, на Закарпатті, в українських поселеннях Словаччини й Угорщини, на Буковині. Через ці землі здійснювалися інтенсивні мистецькі зв'язки з православними Балканами — і в монастирях, на битому шляху монахів з України через Сучаву у Волощині до Рильського монастиря в Болгарії; Дечан, Крушедола, Печа в Сербії й далі — аж до Афону в Греції — ще порівняно недавно можна було побачити багато подарованих українськими монахами народних ікон зі всіх регіонів України. Дар ікони — це була плата за нічліг, харч і добре християнське ставлення до мандрівних монахів і дяків, які йшли на прощу на святу Афонську гору або й у святу землю Палестини, до Рима та Єрусалима, залежно від того, хто яку землю вважав святою. Атмосфера цих далеких мандрівок чудово, з усіма подробицями передана великим українським мандрівним письменником і рисувальником Василем Григоровичем-Барським [178].

З іншого боку, ці подаровані ікони своєю силою духовного впливу та красою так збуджували уяву православної молоді балканських країн, що деякі юнаки йшли пішки через гори й доли, аби навчитися добре малювати образи в Києві та інших містах і монастирях України [179]. Наші малярі часом назовсім переселялися до Болгарії, Сербії чи Волощини, щоб виконувати там ікони, фрески, різьбити іконостаси [180]. Зворотний вплив ікономалярства з балканських країн на Україну був набагато слабший — він помітний на рівні народного малярства на рубежах розселень українців із молдованами, волохами, болгарами в Буковині й Бессарабії.

Все це свідчить про духовну й естетичну зрілість української ікони й спростовує нарікання на стиль барокко, який, начебто, привів до секуляризації ікони. Балканський світ був дуже традиціоналістичний, щоб не сказати консервативний, і якби він відчув в українській іконі барокко зниження духовності, переважання світських елементів та ідей, він ніколи не тягнувся б до української ікони, а тамтешня ієрархія й клір не посилали б молодь на науку до українських ікономалярських, богословських шкіл і до Києво-Могилянської академії. Але, попри тяжку політичну й культурну ситуацію в Україні XVIII століття, зумовлену утисками російських імператорів супроти України після Полтавської битви, знищенням Запорізької Січі,— українська церковна культура нагромадила за XVI й XVII століття такий значний потенціал, що він й у XVIII віці був зразковим для південнослов'янського світу на його шляхах до визволення від Туреччини й до національного відродження.

* *
*

Апробація української бароккової ікони балканськими православними слов'янами мала той наслідок, що наша ікона одержала ще одне підтвердження міжнародного визнання своєї богословської й літургійної повноцінності, а стиль барокко — право бути репрезентованим у мистецтві Східної Церкви. Так званий «класовий підхід» у мистецтвознавстві приписав стилеві барокко «класові», чи радше «конфесійні» функції: начебто барокко було зброєю контрреформації, тобто якимось набором зображальних ідеологічних знаків, котрими католики побивали протестантський рух у Церкві, а заодно — і православних.

Штучність цієї конструкції «класового» мистецтвознавства спростовується самим мистецтвом: ми знаємо, що стиль барокко прийняли також християни-протестанти практично в усіх мистецтвах, які обслуговували Церкву: від архітектури до музики. Протестантське барокко було не менш пишним, ніж католицьке. Традиційно православні країни також зазнавали впливу барокко — як у царині світського мистецтва, так і церковного. Україна була першою, що прийняла барокко як стиль усіх видів літератури й мистецтва — без різниці, чи це світське, чи церковне мистецтво. Більше того, Україна найоригінальнішим чином переробила цей стиль і пристосувала його до потреб своєї Церкви. Поширена думка, нібито таке сталося тому, що частина православної України наприкінці XVI століття здійснила об'єднання (унію) з католицьким Римом. Але це не так. Прямий вплив італійського бароккового мистецтва на український був мінімальний. Польські римо-католики будували в Україні багато бароккових костьолів, та чи хоч одна українська бароккова церква є чимось подібна до польського костьолу?

Так само мало подібності між барокковим костьольним малярством і барокковою православною іконою: це різні концепції християнського мистецтва, які єднає лише певна сукупність формально-стильових засобів — рух, контраст, масивність, напруга, декоративна пишність. Феноменальність барокко в іконі полягає в поєднанні аскетизму й життєрадісності. Зовні це неначе цілком протилежні поняття. Але в богословському розумінні — метою аскетизму саме і є радість! Бароккова ікона наче розкрила в глибинах аскетизму цю радість життя. Барокко в такому вимірі зовсім не притишило духовність у іконі, а допомогло розкрити новий, вищий обрій духовності.

В іконі часто мірилом духовності є містичність, незбагненність, прийняття деяких істин не доказами, а вірою. Ікона, зорієнтована на візантійський канон, містила в собі містичне як «неподібну подібність» — такий собі деформований, переломлений через призму світ. Бароккова ікона наче легенько усуває цю призму й проектує містичне прямо, без деформації, як «подібну подібність». Світ неба й середовище святості встає у величі, русі, масштабності й досконалій красі.

Власне, українська ментальність, духовно-естетична природа нашого народу завжди прагнула усунути між небом і землею оцього деформуючого посередника, щоб наблизити святе до очей і сердець простолюддя. Фольклор, поезія, пісня, молитва, малярство — все у нас промовляє про це бажання. Бароккова ікона стала омріяним ідеалом зближення святого й людини. Чи не тому стиль барокко протримався в українському ікономалярстві майже два століття?



УКРАЇНСЬКА ІКОНА СТИЛЮ РОМАНТИЗМУ Й КЛАСИЦИЗМУ (XIX СТОЛІТТЯ)

Українська ікона останньої чверті XVIII століття в стильовій царині не була таким «однорідним» явищем, як у другій половині XVII й упродовж більшої частини XVIII століть. Чистота стилю барокко, викристалізована за такий тривалий період, наприкінці XVIII століття була порушена, «затуманена» новими стильовими віяннями, насамперед рококо, романтизму й класицизму. Рококо не виділилося у нас в релігійному мистецтві в окремий стиль, а було лише епізодичним явищем, своєрідною модифікацією пізніх форм барокко [181]. Легкий, «веселий» стиль рококо не проник так глибоко у свідомість українських мистців, як барокко; і тому ми не можемо, власне, говорити про українське рококо в тому самому значенні, що й про українське барокко.

У світських жанрах малярства — портреті, пейзажі, натюрморті — рококо в Україні виявилося органічніше пов'язаним з українською традицією, ніж у церковному мистецтві. Також у скульптурі й гравюрі — як світської, так і релігійної тематики,— рокайль (паралельна українська назва рококо) дуже плавно вийшов із важкуватих і драматизованих форм українського барокко,— і то доволі рано, ще в середині XVIII століття, наприклад, в естампі Григорія Левицького «Родовідне дерево Олексія Розумовського» [182], в його ж ілюстраціях до циклу лекцій Михайла Козачинського «Філософія Арістотелева»; а також на титульній гравюрі до київського видання «Біблії» 1758 року, у творах львівських, почаївських, бердичівських граверів Івана Филиповича, Адама та Йосипа Гочемських, Теодора Раковецького, Теофіла Троцкевича [183], у світській і сакральній скульптурі.

Істотно виявилися рокайлеві риси в українському рисунку, наприклад, у низці рисунків і малюнків учнів Києво-Печерської майстерні ікон, у так званих кужбушках середини XVIII століття. Усе це свідчить про живий інтерес українських представників різних видів і жанрів мистецтва та різних поколінь до стилю рококо, що виник у Франції; а в ширшому розумінні — про чутливість наших майстрів до всього нового в стильовій змінюваності мистецтва.

Мистецтво, його розквіт чи занепад, не обов'язково збігається у своєму розвитку з політикою, соціальним становищем народу й боротьбою класів, як це визнавали за аксіому адепти марксизму-ленінізму. Прийняття деякими українськими мистцями життєрадісного стилю засновників французького рококо Ватто і Буше аж ніяк не узгоджувалося з майже трагічним станом України за часів підступної й нещадної нищительки української культури самодержиці Катерини II. Дуже цікаво пояснював цей дисонанс тонкий знавець стилів в українському мистецтві Дмитро Антонович: «Але як не близько українське рококо зв'язане з західньоевропейським, воно все ж має свої специфічні відміни. В Україні доба рококо є разом з тим і добою останніх часів козацької України, добою, коли Україна втрачала останні права своєї автономії. Меценати доби рококо, як Кальнишевський, Розумовський — останній кошовий запорозький і останній гетьман український,— а також і інші останні лицарі козацької України, надали веселому мистецтву рококо елегійний серпанок, властивий останнім людям завмираючої доби; це поєднання елегійності з галянтною веселістю надає дуже пікантний характер всьому мистецтву XVIII століття в Україні і в тому числі особливо малярству. Разом з тим, мистецька продукція дуже зростає; ніби останні люди козацької України розуміють, що їх часи минають, і поспішають у пишних пам'ятниках мистецтва увіковічнити свою добу, її блиск і велич. Тому рококо в Україні зберігає в значній мірі пишність, статність, а інколи і урочистість форм, вироблених в попередню добу барокко» [184].

Хоч автор виявляє тенденцію розширювати часові рамки рококо в українському мистецтві ледь не на першу половину XVIII століття (насправді рококо в нас ясно вирізнилося в останній чверті XVIII століття, хоч його окремі вияви у творах були вже в 40-х роках і в наступних десятиліттях цього віку),— все ж його спостереження правильне: рококо було своєрідною реакцією на загибель автономії України, свого роду «бенкетом під час чуми». І якраз таке реагування йшло від залишків української козацької еліти, тому твори стилю рококо оберталися в її колі. Глибше в народні культурні течії, як це було з візантинізмом, ренесансом і барокко, рококо не проникло, лишилося до кінця панським стилем.

Тому, власне, рококо й не стало стилем української ікони, яка завжди була розрахована на споглядання простого віруючого люду, а не якоїсь вибраної частини суспільства. Проте й цілковитого відчуження цього стилю від ікони не сталося. В ікону цей стиль був запроваджений переважно в царині декоративних елементів. Прикладом може бути іконостас Андріївської церкви в Києві: бароккові ікони (щоправда, з ясними тенденціями класицизму) дістали рокайлеве іконостасне обрамлення. І в інших місцях бароккові

ікони заправлялися у вигадливо вирізьблені рокайлеві рами.

Часом рокайлевий декоративний орнамент майстри малювали й на самій іконі. Й ініціативу тут виявили знову києво-печерські малярі. Храмова ікона цього величезного монастиря — Печерська Богородиця з преподобними Антонієм і Теодосієм Печерськими — десь приблизно з 70-х років XVIII століття набуває цікавого рокайлевого вигляду. І не тому, що в ній змінили композицію, характер дії, іконографію святих. Ні, все це лишилося традиційним, як було віками перед тим (перше виконання ікони сягає 1085 року й приписується пензлеві славного Алимпія Іконописця [185]), але трон, на якому сидить Богородиця, різьблений уже в стилі рококо: бічні рамена й задня стінка трону мають характерні ввігнуті форми, а бічні краї спинки увінчані морськими мушлями. Певна річ, трон намальований золотистою фарбою й усі кривизни різьби ретельно виділені й підкреслені. У всьому іншому ікона лишилася, без сумніву, барокковим твором.

Чимало рокайлевих ікон такого типу (постаті, одяг, начиння — у стилі барокко; прикраси, різьблення, рами — у стилі рококо) було створено для храмів Чернігівщини — Новгорода-Сіверського, Сосниці, Путивля, Глухова, Ніжина. Їхніми замовниками стали заможні козацькі родини, які тепер трансформувалися в нові чини царської Росії, але хотіли зробити щось добре для свого села чи міста. У соборі Преображення Господнього в Путивлі збереглася до наших днів одна з характерних ікон цього періоду. Це Почаївська чудотворна Богородична ікона (1789 р.); але композиція її дуже своєрідна — як для житійної ікони. У центрі — Богородиця з Христом; Марія й Ісус у коронах. По боках змальовані по три сцени з життя Марії, угорі і внизу — сцени покровительства Богородиці до тих, хто молиться. Усі сюжети розміщені на одному полотні, але розділені між собою картушами у витончених рокайлевих обрамленнях. На відміну від барокових масивних і симетрично збудованих картушів, тут скрізь панує асиметрія, а рамки такі ніжні й тонкі, що здаються рухливими. Багатство декоративних елементів творить якийсь особливий ритмічний лад ікони. Твір намальовано на полотні олійними фарбами, й у його створенні брали участь принаймні двоє майстрів — один малював постаті, інший — декоративні рокайлеві рами. Надто вже помітною є різниця в манерах і стилях виконання фігурних і декоративних композицій!

Поряд із таким роздільним співіснуванням барокко й рококо в одній іконі, були спроби їх органічнішого об'єднання не лише в царині декоративної побудови. Це помітно в тих зображеннях святих, де драматичний, пафосний рух, котрий виражав глибоке духовне переживання, переходить у якийсь ніби манірний, театралізований жест, у якому відчувається штучність, де є невідповідність руху зовнішнього — внутрішньому порухові. Майстри ікон і далі малюють святих у напруженому «вгляданні» у світ, із виразними очима, зверненими до глядачів, наче вони розмовляють із віруючими без слів, а тільки взаємно зрозумілим перехрещенням поглядів. Але якщо в мистецтві ренесансу й, особливо, барокко цей безсловесний діалог майстерно підтверджувався чи то позою непорушного стояння, чи жестом, який указував на те, щó є головною думкою для побожної людини, то легкі грайливі рухи рококо з театрально викинутою рукою, відставленим убік пальцем-мізинцем сприймалися не так органічно.

Намісні ікони з Покровської церкви в Сосниці «Христос Вседержитель» і «Богородиця з Христом, державою та скипетром» можуть бути прикладом спроби барокко-рокайлевого синтезу не тільки в декоративній частині, а й у трактуванні руху, співвідношенні масивності й легкості, гармонії й контрасту. Попри зовнішню врочистість ікон, красу тисненого тла, чудові візерунки одягу, численні прикраси, ікони не дають відчуття тієї плавності поєднання стилів, яким позначені ікони ренесансно-бароккового перехідного періоду кінця XVI й першої половини XVII століть. Спроба органічного єднання не вдалася: барокко й рококо поряд, але вони існують кожен сам по собі.

На зламі XVIII і XIX століть в українське мистецтво проникають також риси нових стилів — романтизму й класицизму. Але, на відміну від усіх попередніх стилів, які віками змінювали один одного, романтизм (разом із похідним від нього сентименталізмом) і класицизм набули значного поширення у світському мистецтві — портреті, пейзажі, натюрморті, побутовій та історичній картині. Особливо чітко простежуються нові стилі в портреті — провідному жанрі українського малярства першої половини XIX століття, репрезентованому такими видатними майстрами, як Дмитро Левицький, Володимир Боровиковський, Іван Сошенко, Аполлон Мокрицький, Тарас Шевченко, Євграф Крендовський, Василь Штернберг. Релігійне ж мистецтво, яке було основним тереном виявлення давніх стилів, не прийняло романтизму й класицизму як «своїх» стилів. Для церковного мистецтва вони виявилися дещо чужими, або ліпше сказати — не зовсім відповідними природі самої Вселенської Церкви.

Це сталося тому, що рушійними силами виникнення романтизму були суто світські події та захоплення філософією природи, обожнювання земної краси й благоговіння перед усім чуттєвим; з іншого боку, класицизм спонукали імперські настрої та ідеї, поширені в кількох монархічних державах Європи. Як і в епоху Відродження, за зразки беруться твори класики античних Греції й Риму, але вже без їхнього гуманістичного наповнення, що було обов'язковим у мистецтві стилю ренесансу. Завдання ж релігії, й зокрема християнської, стояли осторонь усіх цих чинників, які зумовили становлення стилів романтизму й класицизму. Релігія так само, як мистецтво, що цю релігію утверджувало й пропагувало, бачила в людині не так її матеріальну суть, як духовну. Мета — порятунок у вічності, засіб — пізнання Бога та Його правди вірою, духом, а не логічним мисленням і сферою чуттів. Тому стилі в церковному мистецтві приймалися тоді, коли вони наснажували твір містицизмом (як у візантинізмі й готиці) або посилювали внутрішньо-асоціативне пізнання Бога через систему символів, алегорій тощо (як у ренесансі й барокко). Романтизм же був зорієнтований на душевне, а не духовне в людині; проте романтизм лишав незначний простір хоча б чуттєвого пізнання Бога, але, звісно, набагато менший, ніж давні стилі.

Що ж до класицизму, то його холодні форми майже зовсім не знаходили місць дотику з релігійним мистецтвом. Може, через утвердження класицизму в мистецтві на межі епох, як і на переході від просвітницького XVIII до імперського XIX століть, і відбулося таке різке розмежування між світським та релігійним мистецтвом, відчуження ікони від класицизму. Такого ще не було в багатовіковій історії християнської ери, щоб суспільства, які формально ідентифікували себе з християнськими спільнотами, витіснили церковне мистецтво на периферію мистецького процесу і з захопленням плекали не духовні ідеї віри, а матеріальні ідеї політики, економіки, побуту, самозамилування, одним словом,— виключно всього земного. Досі у світовому мистецтві релігійна й світська тематика перебували в гармонійних і взаємодоповнюючих відносинах.

Навіть стиль рококо — з його вибагливим і пишним декором і театрально-грайливими формами — був

сприятливіший для розвитку ікономалювання, ніж класицизм. Це тому, що стиль рококо містив у собі зовнішню зміну — декоративну — і майже не торкнувся фундаментальної основи ікони — її містичного зв'язку з першообразом, із догматом про Боговтілення. Ікони рококо просто «зодяглися» в пишніше декоративне вбрання, яке було засноване на мотивах морської мушлі, але не виключало й деяких рослинних мотивів, характерних для орнаментів ренесансного й бароккового стилів. Внутрішня ж суть святого образу не була піддана в рокайлевих іконах якимось суттєвим змінам.

Також і стиль романтизму був сприятливим для збереження в іконі одухотвореності, посилення в ній експресивності. У романтизмі не було рис, котрі б заперечували усталені риси барокко. В іконах романтизму декоративні акценти перенесено із зовнішніх форм (пишних обрамлень, орнаментованого золоченого тла, розкішно вишитого одягу на святих) у внутрішню структуру образу — сполучення яскравих тонів і відтінків, у витончене — аж до рафінованості — малярство з такими його засобами, як сфумато, лесирування тощо. Проте значення руху, напруженості дії, масивності, контрастів у романтизмі не уневажнені й не зменшені. Була збережена в романтизмі й психологічна наснаженість образу, а втім, трохи іншого характеру: замість драматизму й пафосності тепер підкреслюються ліричні почуття, лагідність, замилування, мрійливість. Отже, від барокко до рококо й романтизму — це був природний розвиток стильових змін, які відбувалися й у попередні віки.

Але саме в цей період нормальних стильових перемін до ікони був застосований «силовий метод» нав'язування того, що не було ні нормальним, ні природним. Завершуючи створення Російської імперії з колишнього невеличкого Московського царства, імператори Павло І та Олександр І вирішили завести в архітектурі й мистецтві багатоетнічної «клаптикової» імперії єдиний імперський стиль — класицизм. Цей стиль «упав в око» ще фундаторові імперії Петру І, коли він відвідав деякі європейські країни. У формах архітектури класицизму почали будувати у вологій болотистій долині ріки Неви нову столицю імперії — місто Санкт-Петербург. І вибір одного з найгірших у кліматичному відношенні місць для побудови великого міста, і його латинська назва, і запозичений на Заході архітектурний стиль класицизму — усе говорило про екстравагантне безумство деспота, а не про побожний, обміркований, раціональний підхід християнського правителя. Згодом Пушкін вельми влучно визначив головну ідею, якою керувався цар, приступаючи до закладання нової столиці: «назло надменному соседу» (тобто Швеції). А що чиниться «назло», з того й виходить одне тільки зло.

Минуло століття — і класицизм став запроваджуватися по всій імперії. Значні кроки в цьому відношенні зробила Катерина II, використавши відкриту 1757 року «Академію наук і мистецтв» для утвердження класицизму. До речі, як для побудови Санкт-Петербурга на початку XVIII століття, так і для налагодження навчального процесу в Академії мистецтв (з воцарінням Катерини II в 1764 році слово «наук» зникло), використали українців. Їх уже не «запрошували», як у XVII столітті, а «брали», «викликали», «вимагали». Експедиції царських вельмож на Чернігівщину, Київщину, Слобожанщину, Поділля з метою «роздобування» талановитих хлопців для придворних хорових капел, для малювання царя та його клевретів стали звичайним явищем. Колоніальне випомповування талантів з України розпочалося ще в XVII столітті, а у XVIII віці набуло форм звичайної практики, подібної до експедицій британських колонізаторів до Африки, іспанських — до Південної Америки, голландських — до Індонезії. У результаті ми бачимо серед так званих «російських» композиторів — українців Дмитра Бортнянського, Василя Березовського, Артема Веделя; серед так званих «російських» малярів — Антона Лосенка, Володимира Боровиковського, Дмитра Левицького, Івана Саблучка (перейменованого навіть на «Саблукова»), Івана Мартоса й багатьох інших обдарованих українців із мистецького, літературного, наукового теренів.

Отож, на початку царювання Олександра І (зійшов на трон після вбивства батька й державного перевороту 11 березня 1801 року) Академія мистецтв дістала завдання опрацювати «типові проекти» ікон та іконостасів для храмів усієї імперії. Ще раніше було фактично заборонено будівництво храмів, які не узгоджувалися з державними проектами. Почалася тотальна уніфікація церковної архітектури й мистецтва. Колонізація Півдня України після розправи над Запорізькою Січчю (1775 р.), завоювання Криму (1783 р.) супроводжувалися пришвидшеною забудовою міст Одеси, Миколаєва, Херсона, Вознесенська, Ольвіополя, Катеринослава та інших будівлями казарменого класицизму. І хоч Академія мистецтв не могла забезпечити ще архітекторами навіть потреб Петербурга й Москви, уряд усе ж відряджав на Південь України найвідоміших архітекторів, зокрема І. Старова; інші архітектори опрацьовували проекти для міст Півдня України — це М. Казаков, Ф. Волков, Д. Кваренгі, А. Захаров, Тома де Томон, А. Мельников. Наприкінці XVIII століття на постійну роботу сюди були направлені П. Булганський, П. Неєлов, І. Алексєєв, К. Заснєєв, П. Харламов, І. Струговщиков, М. Корсаков [186].

Поряд із казармами для військових, палацами для губернаторів і різних чиновників, у тому ж стилі класицизму будуються собори й церкви — з невеликими відмінностями у варіантах. Разом із проектами храмів надсилалися також проекти іконостасів, так само підігнані під класицистичний стандарт, як і архітектура. Місця для різьби в таких іконостасах не було. Ікони обрамлялися за принципом віконних отворів: по боках — колонки або пілястри, згори — сандрики й наличники (тобто виступаючі або утоплені архітектурні прикраси). Між ярусами іконостасів містилися профільні пояски, іноді зі скромним різьбленим орнаментом. Усе це не йшло в жодне порівняння з розкішно різьбленими іконостасами попередніх епох — у стилях ренесансу, барокко, рококо. Ці нові іконостаси не ґрунтувалися на жодних національних традиціях — ні українських, ні російських, ні білоруських. Це був вигаданий, штучний «стиль», еклектика античності, ренесансу та фрагментів різних європейських стилів. Нав'язана згори, добре опрацьована в технічно-будівельній царині, ця уніфікація стилю завдала величезної шкоди самому принципові національного в мистецтві, не кажучи вже про конкретну шкоду українському мистецтву, національним традиціям храмового будівництва. «Збудовані на Лівобережжі на початку XIX століття пам'ятки свідчать, що народні архітектори все ще були сповнені творчих сил, в їх будівлях немає прикмет старіння, втрати життєвості. Але наприкінці XVIII і на початку XIX століть народне будівництво зазнало утиску з боку церковної і цивільної влад. Уряд заборонив будувати за старими зразками, примушував церкви будувати тільки за казенними «апробованими» проектами. Це і відбилося на долі народного монументального будівництва» [187].

Майже те ж саме можна сказати про іконостаси. З мистецтва різьбярів вони стали об'єктом столярного виробництва, монтуванням дерев'яних каркасів із заздалегідь заготовлених частин. Щедра ж їх позолота не могла відвернути уваги від загального занепаду

різьбярської справи. Холодний блиск майже плоскої стіни не вніс нічого духовного й естетичного в структуру іконостаса, а тільки додав більше відчуженості. Зрештою, цілковито визолочені іконостаси могли собі дозволити лише кафедральні собори. Більшість же нових мурованих і дерев'яних церков у містечках і селах Півдня та Сходу України одержували мальовані олійними фарбами іконостаси в спрощених і примітизованих формах класицизму. Вони мали ще менш привабливий вигляд, ніж недоречно визолочені іконостаси в більших містах.

Стиль класицизму, проте, містить у собі чимало позитивного як для архітектури й різьби, так і для малярства: чіткість композиції, викінченість форми, майстерність рисунка, виважений науковий підхід до побудови простору, перспективи, масштабу, увага до гармонійності й симетрії. Ці риси в класицизмі фактично успадковані від стилю ренесансу й вони справді могли б оновити мистецтво ікони в тих країнах, де ветхий візантинізм закостенів від численних повторень. Але ці риси класицизму, логічно, мали б добровільно сприйнятися майстрами ікон, як це було в XVI столітті із заміною візантинізму ренесансом. Однак справа в тому, що класицизм був нав'язаний згори — вольовим рішенням «святєйшего» синоду РПЦ, Академії мистецтв у Петербурзі й міністерства народної освіти Російської імперії. Постраждало від цього рішення передусім саме російське ікономалярство, якому належало зробити карколомний стрибок од візантинізму до класицизму.

Ініціатором цієї «силової реформи стилю» був не хто інший, як сам цар Олександр І із його католицькими й протестантськими симпатіями. Він поставив за мету вилікувати хворе на цезаропапізм російське православ'я своєрідною «шоковою терапією» — різким зверненням його до християнських цінностей Заходу. Але результат вийшов протилежний сподіванню: в імперії ще більше зросла ксенофобія, тобто ненависть до всього чужого, у першу чергу — західного. Провідником царської політики в церковній царині був обер-прокурор «святєйшего» синоду князь Олександр Голіцин, наділений 1802 року, у зв'язку з глибокою реформою синоду, фактичними правами царського міністра в справах РПЦ [188]. Так звана «синодальна присутність» із семи ієрархів опинилася повністю в руках Голіцина. Згодом цей князь домігся утворення спільного міністерства духовних справ і народної освіти (маніфестом царя від 24 жовтня 1817 року), яким керував сам Голіцин після того, як склав повноваження обер-прокурора синоду (1817—1824 рр.).

Саме в ці роки Академія мистецтв одержала завдання опрацювати зовсім нову іконографію для всіх церков імперії «від молдаванина до фінна» — без жодного огляду на якісь національні чи місцеві традиції. Для кожного ярусу іконостаса були опрацьовані ікони в стилі класицизму. Для всіх святих пропонувалися нові лики, форми одягу, кольори, композиційні зразки. Золоте тло ікон скасовувалося, золото зберігалося тільки на німбах, а також на позолоті іконостасів. Не лишилося й сліду від площинності, зворотної перспективи, умовного трактування гір як лижв і будівель — як лаштунків. Усі ці зміни тлумачилися як виправлення ікономалювання. Але суспільство не було підготовлене до такої реформи, тому що російське ікономалювання не зазнало стильових змін у їхній послідовності й поступовості, як це сталося в Україні. Отож класицизм утверджувався й приживався в РПЦ з великими труднощами. Хоч законопослушні ієрархи й клірики зобов'язані були виконувати рекомендації синоду, керованого світськими обер-прокурорами, проте тут і там у неосяжній імперії виявлялася ностальгія за «подлинными», тобто візантиністичними іконами. Доба Олександра І розірвала нитку візантиністичної традиції в ікономалярстві Росії. Домінування Академії мистецтв, а також Московського училища малярства, скульптури й архітектури в мистецькому житті держави впродовж XIX століття не дало можливості знову зв'язати цю нитку й повернутися до форм старого ікономалярства.

Щоправда, у другій половині XIX й на початку XX століть ностальгія за старовиною набуває різних неовізантійських і псевдовізантійських рис. Вони виявилися у творчості як архітекторів (Віктора Шретера, Олексія Горностаєва, Івана Ропета, Володимира Николаєва, Олексія Померанцева, Олексія Щусева, Володимира Покровського), так і майстрів пензля (Віктора Васнецова, Михайла Врубеля, Михайла Нестерова). Відомими пам'ятками архітектури й малярства в Україні, в яких помітні спроби реанімації візантинізму в його нових модифікаціях, є Володимирський кафедральний собор, Покровська й Миколаївська церкви в Покровському монастирі в Києві, трапезна церква й палата в Києво-Печерській лаврі.

Російський візантинізм в іконі почав утрачати життєву силу ще в XVII столітті, а спроби відродити його пізніше були штучні й еклектичні. Наприкінці XIX століття було навіть ужито заходів, аби задовольнити «тоску» тисяч росіян за архаїчною іконою масовим, ледве не фабричним продукуванням «старовинних» ікон. У Московській, Владимирській та інших губерніях діяли фабрики, котрі виробляли щорічно «незліченну кількість дешевих ікон, які поширюються в наших селах і провінційних містах. Поділ праці на цих фабриках доведений до досконалості. Ікона проходить у них через десятки рук: особливий майстер виготовляє для неї дошку; один змащує її левкасом, інший наводить на ній рисунок, третій малює постать та одяг, четвертий працює над ликами тощо. Жоден із учасників цієї колективної праці не має, звичайно, найменшої мистецької освіти, а навчається своїй спеціальній справі з дитинства на тих же фабриках чи у майстрів-одноосібників; сама робота виконується за незмінними зразками, без найменшого відступу від них, лише з більшою чи меншою уважністю, залежно від того, яка ціна ікони була призначена для продажу. Зрештою, в деяких монастирях (наприклад, у Троїце-Сергієвій лаврі) створені ікономалярські майстерні, які дбають про мистецьку цінність своїх творів і прагнуть відродити мистецтво старовинних російських майстрів» [189].

Штучність запровадження ікон класицизму, потім штучність «відродження» ікон візантинізму остаточно розладнали цілість російського ікономалювання. Жоден із видатних або навіть відомих російських мистців XIX століття не присвятив себе ікономалюванню. Посередності, які опрацьовували так звані «зразки» ікон у стилі класицизму для того, щоб їх копіювали в провінціях,— навіть не наблизилися до рівня такого майстра ікон у Росії XVII століття, як Симон Ушаков, чи до ще давніших майстрів Андрія Рубльова, Феофана Грека, Діонісія. Реформи царя Олександра І, князя Голіцина, схвалені «святєйшим» синодом та Академією мистецтв, фактично виключили російське ікономалярство з мистецького процесу, зробили його прерогативою мандрівних богомазів-заробітчан [190] або ремісників на згаданих фабриках ікон у Підмосков'ї.

Релігійне мистецтво в Росії продовжувало викликати інтерес у відомих російських майстрів пензля. Але їхня зацікавленість лежала вже поза межами ікони. Усі дипломні роботи випускників Академії мистецтв до 1863 року (до так званого бунту групи Івана Крамського) тематично були пов'язані з біблійними (рідше міфологічними або історичними) сюжетами. Це малярство мало часом глибокий гуманістичний, філософський чи морально-етичний підтекст.

Ідеться про такі відомі картини, як «Мідний змій» Федора Бруні, «Явлення Христа Марії Магдалині» та «Явлення Христа народові» Олександра Іванова, «На Тиверіадському озері» Василя Полєнова, «Христос і грішниця» Генріха Семирадського тощо. Вагомий внесок у російське релігійне малярство зробили українці за походженням, які працювали в Росії й творчість яких, без достатніх на те підстав, ідентифікована з російським мистецтвом. Це Олексій Венеціанов (рід його походив із Ніжина, з греків, які давно поселилися в Україні [191]), Іван Крамськой (картина «Христос у пустелі»), Микола Ге (картини «Таємна Вечеря», «Вісники воскресіння», «У Гефсиманському саду», «Христос і Никодим», «Вихід із Таємної Вечері», «Що є істина?», «Суд синедріона», «Голгофа», «Розп'яття»), Ілля Репин (картини «Воскресіння Яїрової дочки», «Святий Микола рятує трьох невинно засуджених») та інші. Отже, в XIX столітті на такому ось рівні своєрідної філософської метафори, а іноді й звичайної ілюстрації Біблії, у російському малярстві ще утримувався достатній професіоналізм, зв'язок із великими образами християнської релігії. Ікона ж, яка заслужено донедавна вважалася провідним жанром російського малярства, була відтиснута на периферію.

Звичайно, в цьому явищі іконографічно-стильова реформа образів початку XIX століття була істотною, але не єдиною причиною занепаду російської ікони. Основні причини лежали глибше. Російське православ'я в епоху імперії повністю зрослося з державною монархічною владою. З ліквідацією патріаршества (1700 р.) царі фактично управляли РПЦ через «святєйший» синод та його світських обер-прокурорів. За царя ж Миколи І робилися спроби офіційно проголосити самодержця головою РПЦ, а зрощення Церкви з державою виразилося в сумновідомій формулі міністра Уварова: «Самодержавність, православ'я, народність». Цезаропапизм як церковна політика неодмінно прямував до секуляризації Церкви, формалізації візантійського обряду й занепаду духовних та естетичних основ ікономалювання.

У XIX столітті Україна була остаточно позбавлена тих решток автономних прав, які вона ще мала у XVIII. Наочно виявилися наслідки трагічної помилки в Переяславі 1654 року, і до цього усвідомлення українські християни наближалися повільно, але невпинно, десятиліття за десятиліттям, крок за кроком. На відміну від попередніх століть, тепер усе з царини церковного життя в Росії прямо й безпосередньо торкалося церковного життя, храмовлаштування, архітектури, ікони в Україні. Ось чому вольове запровадження класицизму в російському ікономалярстві поширювалося на православні храми України [192].

Київські православні митрополити XIX століття (серед них — жодного етнічного українця: Гавриїл Банулеску-Бодоні, Серапіон Александровський, Євгеній Болховітінов, Філарет Амфітеатров, Ісидор Нікольський, Арсеній Москвін, Філотей Успенський, Платон Городецький, Йоаникій Руднєв [193]) сприйняли іконографічно-стильову реформу прихильно. Це було бажане для них «єдиноначаліє», яким вони думали приборкати поширене в Україні розмаїття стилів і манер у будівництві храмів та малюванні ікон. Ставлячи церковне мистецтво в ранжир одного «общерусского» стилю (це міг бути класицизм і некласицизм, аби лишень «общерусский»), київські владики мріяли покінчити з усіма «малоросійськими» особливостями в Церкві й поступово привчали українців забувати, що в них колись була незалежна Київська митрополія, самостійна Церква, український варіант православного обряду. У цьому списку неприхильно наставлених до українських обрядових особливостей київських владик винятком, мабуть, був митрополит Євгеній Болховітінов (роки митрополитства 1822—1837), котрий розумів — як видатний учений та богослов,— що українці — окремий од росіян народ і вони мають свою національну культуру.

Митрополит Євгеній пом'якшив упровадження в Україні петербурзької церковної реформи з метою зберегти бодай деякі місцеві риси в обряді й храмовлаштуванні. Він також із тактом спрямував процес перетворення славної Києво-Могилянської Академії на чисто конфесійну, зросійщену Київську Духовну Академію. Попередник Євгенія Болховітінова на київському митрополичому престолі Серапіон Александровський, підпорядковуючись наказам із Петербурга, досить круто повівся з Києво-Могилянською Академією, професори якої не поспішали перетворювати її на суто духовний, православний заклад. «Святєйший» синод навіть закрив був 24 липня 1817 року Могилянську Академію, а 28 вересня 1819 року відновив її — вже як Духовну Академію. Євгеній Болховітінов, ставши митрополитом, звичайно, продовжував утілювати політику синоду в Україні, але його особисте прихильне ставлення до місцевих традицій виражалося в збереженні традицій української ікони, збиранні давніх пам'яток української церковної історії, написанні праць «Опис Києво-Софійського собору», «Опис Києво-Печерської Лаври». Він заохочував професорів і студентів КДА провадити наукові дослідження — за традицією Києво-Могилянської Академії; надавав грошові премії за найкращі студентські статті з царини церковної та загальної історії [194].

За таких умов насадження класицизму в ікономалюванні відбувалося в Україні в більш м'яких формах, ніж у Росії. Практика попередніх стильових змін зумовила пошук нестандартних рішень. Місцеві малярі не прийняли зразків ікон, створених у Петербурзі, через їхню академічну холодність. Проте монастирські майстерні, які завжди прагнули бути попереду в ікономалярстві, не могли не побачити доброго професіонального, мистецького рівня класицистичних ікон. Тому класицизм в іконі України дуже близько прилягає до романтизму. Велика увага приділяється рисункові, композиції, опрацюванню деталі. Майстри ікон багато працюють із натурою, тобто змальовують обличчя, постаті, тканини, різні предмети не з інших рисунків, гравюр чи ікон, а з самого життя. Але ці вправи ніколи не переносяться на ікону безпосередньо, як це робили мистці інших жанрів — портретисти, пейзажисти тощо. Професійні знання й навички використовувалися в іконі дуже своєрідно: як метод праці, а не наслідування. Українські ікономалярі зберегли своєрідні іконографічні правила, котрі були випрацювані раніше, в добу барокко й рококо, навіть іще давніше — ренесансу.

Лики святих зберегли ту ж саму українську малярську своєрідність, яка відрізняла їх і від візантійських, і від російських, і від слов'яно-балканських (болгарських, сербських). Неприйняття класицизму виявилося в Україні й у тому, що наші майстри наділяли святі образи тим самим глибоким натхненням, а то й гострим переживанням, яке стало характерним для ікон барокко. Звісно, інших ознак барокко (орнаментів, контрастів, пафосності) вже не було.

І ось, цей психологізм, поєднаний з професійністю виконання, накладає на українські ікони XIX століття серпанок романтизму, м'якості, глибокої людяності. Це відрізняє українські ікони центральних і північних регіонів України від ікон російських як у самій Росії, так і в церквах міст і містечок на Півдні України, де будувалося багато нових церков і, відповідно, надсилалися проекти іконостасів та ікон у стилі класицизму. Тут, на Півдні України, оселялося приїжджее населення — в основному з центральних губерній України, а також із Росії. Були серед них німці, греки, болгари, гагаузи, татари, євреї, молдавани, болгари.

Суспільство як таке ще не склалося і єдиних традицій культури та мистецтва не існувало. Насаджувати класицизм у церковній архітектурі та в мистецтві стало неважко: поселенці ставилися до цього байдуже або ж готові були сприйняти будь-що.

Інакше склалася ситуація в Придніпров'ї, на Поділлі, Слобожанщині, Поліссі й у західних регіонах України. Тут було багато давніх соборів і церков із такими ж давніми іконостасами. Потреба якогось широкомасштабного будівництва храмів не виникала. Люди звикли до «своїх» ікон і не дозволяли їх міняти на нові, їм незнайомі — у чужих формах і холодних тонах. Прихильники класицизму в церковному мистецтві мусили враховувати цю несприйнятливість корінного українського населення до всього нав'язуваного й насаджуваного. Тим більше, що українці традиційно були дуже заангажовані в церковних справах. Після знищення гетьманства й ліквідації національно-державних та громадських інститутів, церковна парафія лишилася чи не єдиним полем духовно-громадської активності українського люду. Хоч «святєйший» синод наділив ієрархів і кліриків фактично абсолютними правами в межах своїх єпархій і парафій, єпископи й священики, які знали умови України й національну психологію її народу, не поспішали надуживати цими своїми правами в церковних справах, а враховували думки та настрої церковних громад.

Тому класицизм в етнічно більш-менш однорідних українських регіонах пробивав собі дорогу вельми обережно. Ряд архітекторів і митців знали українську традицію повільного, поступового характеру заміни стилів і старалися взяти від попередників усе цінне й усталене в народі. До таких належали архітектори Андрій Меленський і Василь Гесте, котрі після спустошливої пожежі на київському Подолі 1811 року збудували тут такі церкви й цивільні споруди в стилі класицизму, які не заперечили, а доповнили збережену київську архітектуру в стилі українського бароко [195]. Дехто з приїжджих митців також намагався пізнати й максимально використати у своїй творчості риси українських мистецьких стилів минулого. Так, численні польські, німецькі, італійські, австрійські, французькі портретисти, котрі працювали в Україні в першій половині XIX століття, запозичали багаті мистецькі традиції українського портрета, «вжилися в українську дійсність, зуміли зрозуміти і сприйняти своєрідність місцевого портрета, відіграли певну роль у жанровій еволюції; їх спадщина унаочнює помітний вплив давніх мистецьких традицій України» [196]. Російський митець Василь Тропінін, який силою життєвих обставин прожив в Україні, поблизу Кам'янця-Подільського, 17 років (1804—1821), створив ікони для іконостаса церкви в селі Кукавці — в рамках української традиції, а не російського класицизму. Про це свідчать збережені його образи з цього іконостаса «Бог Саваоф», «Святий Дмитро Солунський», «Свята Варвара» та інші. Це ікони романтичного стилю, в них багато почуття, теплоти, настрою, близькості святих до життєвих проблем віруючих. Не Петербурзька Академія мистецтв, а Україна, за словами самого Тропініна, була його справжньою школою професіоналізму [197].

У XIX столітті в царині ікономалювання працювало чимало вихованців Петербурзької Академії мистецтв, а в Західній Україні — вихованців академій у Відні, Римі, Кракові тощо. Ці мистецькі заклади стояли на засадах класицизму. Логічно було б вважати, ніби й українська ікона в цей період перейде на ці засади, тим більше, що у підросійській частині України класицизм у церковному мистецтві мав урядову й вищу церковну підтримку. Проте цього не сталося. Розпорядження давалися, але їх не поспішали виконувати. Бо якщо священицька верхівка була російською, то в парафіях — містах, містечках, особливо ж у селах — живими лишалися традиції старої Української Церкви; священицтво й дияконство було повністю українським і «міцно трималося своїх українських традицій, усупереч усій політиці московської синодальної церкви на Україні» [198]. Попри накази й розпорядження згори, як вести церковні справи, як будувати храми й малювати ікони, люди самі обирали священиків, а присланих не приймали. Ця система виборного кліру була узвичаєна в Українській Церкві до її узурпації 1686 року. Спроби скасувати цю систему не мали успіху — принаймні, на рівні сіл і містечок. Поширеною стала практика династичного наслідування священства й дияконства, коли парафія чи благочинство переходили від батька до сина впродовж десятиліть і навіть століть. Певна річ, що перебування сина в зрусифікованій духовній семінарії чи академії не впливало на його мову й любов до українського обряду, до ікон — він повертався до свого села й усе робив так, як було споконвіку, а не як веліли столичні рясофорні начальники. Скажімо, відома родина Міхновських зберегла священицьку династичну спадковість од часів гетьмана Мазепи до більшовицького перевороту 1917 року [199].

Отже, такого роду священство (формально підпорядковане верховній церковній владі імперії, а фактично віддане власним духовним цінностям) і було замовником ікон. Коли за справу бралися професіонали з академічною освітою, священик і громада не сліпо покладалися на його академічний вишкіл, а вимагали проект — і після його вивчення вирішували, що підходить, а що ні. Багато вишколених митців змушені були підправляти й уточнювати свою манеру, як того вимагали громада і священик. Так чинив, наприклад, Іван Сошенко (1807—1876 рр.) — один із небагатьох українських митців XIX століття з академічною освітою, які надали перевагу релігійному малярству перед світським. Звичайно, в мистецтвознавчих працях Сошенка згадують передусім за його сприяння у викупі Тараса Шевченка з кріпацької неволі й за світські твори — портрети й жанрові картини, найвідомішою з яких є «Продаж сіна на Дніпрі». Але в історії українського ікономалярства Сошенко заслуговує на глибоку повагу і як один із найвидатніших творців ікон у стилі романтизму. Сошенко намалював набагато більше ікон, ніж картин на світську тематику. Його ікони зовсім не вивчені й не проаналізовані. Тимчасом він із юних літ малював образи, мистецтво яких опанував у приватній малярській школі Степана Превлоцького в місті Корсуні. Уже в 1820-х роках він самостійно працював над намісними іконами Ісуса Христа й Богородиці для церков у Млієві, Матусові й Лебедині. Великий вплив на молодого Сошенка справили ікони барокко, яких тоді було багато навіть у сільських церквах Наддніпрянщини. Ставши слухачем Петербурзької Академії мистецтв (1834—1838 рр.), він змушений був переучуватися наново, бо метод роботи академічного митця тоді вже докорінно відрізнявся від методу ікономаляра. Та все ж і в Петербурзі Сошенко малював ікони, щоб прожити й закінчити освіту. В Україні він працював як мистецький педагог — викладав малювання в гімназіях у Ніжині, Немирові й Києві. Водночас майстер постійно малював намісні ікони для храмів цих міст та ближніх сіл. Постійна зайнятість викладацькою роботою не дала змогу Сошенкові малювати цілі іконостаси, але він виробив дуже вдалі іконографічні зразки для ікон намісного ярусу, передусім царської брами, Христа, Богородиці та обох дияконських дверей. Сошенко малював олійними фарбами на полотні, застосовуючи типові для мистецтва романтизму засоби: поєднання відтінків кольорів ніжної гами, наприклад, рожевого, ясноблакитного, фіолетового; щедре використання лесирування; передачу численних полисків та м'якої гри

світлотіні; ретельне вимальовування малих деталей — коштовних прикрас, мережив і гаптів. Високе професійне виконання ікон Іваном Сошенком здобуло визнання в усій Центральній та Східній Україні. Як ікономаляр романтичної стильової школи він продовжив справу творців пишного бароко сорочинсько-березнянського кола попереднього XVIII століття.

Романтизм ікон пензля Сошенка ліг в основу Києво-Печерської майстерні на новому етапі її розвитку. Хоча в організації монастирського життя Лавра стала в XIX столітті слухняним знаряддям петербурзької синодальної політики в Україні, але в церковному мистецтві вона не прийняла петербурзького класицизму, постулюючи ікони романтизму з сильним впливом давнішої бароккової школи. Лаврські ікони вирізняються особливою красою ликів святих, яскравими кольорами з переходом у ніжні півтони, великими золоченими німбами навколо голів святих, нейтральним тлом — часом у вигляді легеньких хмарок. Зберіглася традиція якнайпишніше й мальовничіше зображати складки коштовного одягу на святих із численними полисками, звивинами й тонко переданими орнаментами на тканинах. У композиції знову починає переважати так звана «поза непорушного стояння», свідчачи про те, що пафосний рух, характерний колись для бароко, втратив своє значення.

Непопулярними стали серед майстрів, близьких до Києво-Печерської лаври, і пейзажні тла й навіть поземи на іконах. Замість поземів із зеленою травичкою бачимо частіше мармурову підлогу, викладену в шаховому порядку (у зображенні святих на повен зріст) і майже повну відсутність якихось предметів довкілля в інтер'єрах, що так часто зустрічалися в іконах стилю бароко. Все це робилося для того, щоб підкреслити неповторно-особисті моменти образу святого, психологізм, силу переживання та відчуття близькості до тих, хто молиться.

Коло образів лишилося традиційним. Проте Києво-Печерська майстерня мала й спеціальні ікони, які робили їй честь у всьому православному світі — аж до монастирського Афону з його знаменитими іконо-малярськими монастирями Зограф, Ватопед, Ставроникита, святого Пантелеймона. До них належала й чудотворна ікона Печерської Богоматері з двома ангелами та преподобними Антонієм і Теодосієм — фундаторами Печерського монастиря. Ця ікона всеукраїнської слави стала в XIX столітті іконою світової слави серед віруючих східного обряду,— не в останню чергу тому, що була наново змальована печерськими майстрами на царському троні й, скопійована багатократно, розійшлася у вигляді особливо цінного подарунка по всіх східних патріархатах, представники яких відвідували Київ і, звісно, Лавру.

Лаврські майстри також створили нові, у стилі романтизму, варіанти ікон популярних в Україні святих: Володимира, Ольги, Антонія, Теодосія, Бориса, Гліба, Макарія. Одним із центральних образів Києво-Печерської ікономалярської школи лишається образ Богородиці в найрізноманітніших композиційних та іконографічних варіантах: Провідниці, Ніжності, Усіх Опечалених Радості, Троєручиці, Покрови, Знамення тощо.

Лавра вважалася великим авторитетом і в інтерпретації зображень численних чудотворних ікон, які «просяяли» здебільшого в містах і монастирях України: Печерської, Почаївської, Охтирської, Корсунської тощо, а також і за межами України — Казанської, Тихвинської, Іверської, Вірменської. За особливу красу лику Богородиці, чудове малярство й коштовне оздоблення рам та окладів (кованих чи відлитих із металу так званих «риз») лаврські ікони часом називали царственими. Але в цій назві не було нічого офіційного. Їхня велич і краса йшли від уміння майстрів поєднати глибоку духовну наснаженість із поетичним відчуттям. Може тому, що ці ікони — і передусім Богородичні — виражали національний ідеал святості й краси, багато мистців, які хотіли вивчитися на професійних майстрів, починали свій шлях з іконо-малювання. Навчання в дяка-маляра — школа рисунка в якогось приватного майстра або в монастирі — гімназія — академія мистецтв — ось такий був типовий шлях значної частини українських мистців у XIX столітті. Його пройшли Григорій Лапченко, Платон Борисполець, Іван Сошенко, Тарас Шевченко, а в другій половині XIX століття — Микола Пимоненко, Микола Мурашко, Іван Їжакевич та інші визначні майстри пензля. Прихильність до релігійного мистецтва, ставлення до ікономалювання не як до другорядної галузі творчості (стосовно світського малярства) зумовили такий феномен в українському образотворчому мистецтві XIX століття, як повернення від світських жанрів до ікони; або ж паралельну творчість того чи іншого майстра у світському і в релігійному мистецтві.

В Україні мистецька освіта не ділилася так різко на світську й релігійну, як у Росії. Не лише в давніші періоди, а й у XIX столітті монастирські малярні були тісно пов'язані з приватними школами образотворчого мистецтва, з гімназіями, в яких викладалися рисунок і малюнок. Це передусім стосується найбільших малярень — у Києво-Печерській та Почаївській лаврах. Щоправда, в першій половині XIX століття, у зв'язку з синодальною реформою щодо церковного будівництва й ікономалювання за зразками в стилі класицизму, монастирські малярні України переживають занепад: класицизм тут не приживається, а малювати в давніх стилях бароко й рококо церковна влада заборонила. Крім того, реакційні російські ченці, що заполонили українські монастирі, не дозволяли світським мистцям-педагогам навчати молодих монахів мистецтву ікони. Це наївне попівство робило спроби налагодити і в Україні «потокове» виробництво псевдовізантійських ікон, але та спроба не вдалася, бо ж ні українські мистці, ні покупці не сприймали тих ікон. Тоді ченці почали завозити в Україну з російських «фабрик» дешевих ікон значну кількість цієї продукції. Але великого зиску вони не мали — їх відмовлялися купувати як для церков, так і для хатнього вжитку.

Ситуація дещо змінилася в другій половині XIX століття. У 60-х роках з ініціативи вченого ченця Києво-Печерської лаври Алимпія в цьому монастирі стародавня ікономалярська майстерня була перетворена на мистецьку школу. Монах Алимпій, за прикладом своїх однойменних попередників — Алимпія Іконописця (XI ст.) та Алимпія Галика (XVIII ст.) — прагнув відновити колишню славу київської ікони. Матеріали й техніку малювання ікон у новоствореній монастирській мистецькій школі викладали сам Алимпій та ще кілька ченців із колишньої майстерні. А для викладання рисунка був запрошений відомий портретист академічної школи Опанас Рокачевський — майстер малярської деталі, добрий знавець техніки лесирування в олійному малярстві, а також темперного малярства. Таке поєднання традиційного ікономалювання з професійним підходом до вирішення суто мистецьких проблем рисунка, композиції, ритміки, світлотіні, побудови простору дало добрі результати. Учні, які навчалися в Києво-Печерській мистецькій школі в 1860-х роках, в наступні десятиліття створили найкращі з професійного боку ікони в храмах Київщини й прилеглих до неї губерній. Лаврська школа під керівництвом Алимпія та Рокачевського могла б дати повне дихання українському романтизмові в іконі, подібно до того, як педагогічно-мистецька праця в Лаврі у XVIII столітті Феоктиста Павловського, Алимпія Галика і Захарії Голубовського сприяла розкві-

тові пишного українського барокко в Наддніпрянській і Східній Україні.

Але часи змінилися. Вищі посади в Лаврі обіймали тепер наїжджі з Росії ченці, які зовсім не були заінтересовані в тому, щоб українські ікони відрізнялися в кращому сенсі від російських. Крім того, Опанас Рокачевський мав необережність запрошувати на уроки рисунка натурщиків. Прибічники чернечого життя запідозрили в цьому спробу розбещування учнів і зажадали від Алимпія усунути Рокачевського. Обурений Алимпій не прийняв порад лаврських «преподобних» священиків самому очолити викладання рисунка: школа розпалася й знову перетворилася на монастирську ікономалярню [200]. Наслане до Києва чуже, начотницьке чернецтво не знало української традиції стильової ікони — і все повертало так, щоб нічого не змінювати, а старатися одержати найбільше грошей, експлуатуючи незнання, фанатизм, навіть обдурюючи віруючих. Ось як описав князь І. Долгорукий своє спостереження (під час відвідин Лаври 1810 року) за тим, як ченці опускали на шнурах чудотворну ікону «Богородичне Успіння» для прикладання й цілування віруючими: «Я запитав одну духовну особу: для чого це завели в Києві? Розумний чернець відповів мені: все те, що віддалене від дотику людського, здається людині священнішим від тих речей, до яких вона завжди може доторкнутися; особливо ж опускання образу згори вниз сильно діє на уяву простолюддя. Погодився я з цією причиною, але промимрив йому тихенько й свою: якби образ лежав на аналої (столику зі скошеною поверхнею, призначеному для покладання ікон.— *Д. С.*), кожна бідна бабуся, сирота чи хворий могли б підійти до нього й поцілувати ікону; але коли її треба опускати, то заздалегідь проситься про це монаха і за працю його потім даються гроші,— чи не так, святий отче? Преподобний промовчав» [201].

І якщо ця нова, ворожа всьому українському, церковна адміністрація проводила лінію відрубності ікони від завдань професійного мистецтва, то приватні мистецькі школи, навпаки, навчали здібних дітей і світському, і релігійному мистецтву. Такою була одна з найвідоміших в останній чверті XIX століття приватних мистецьких шкіл України — Рисувальна школа в Києві (1875—1901 pp.), якою керував відомий маляр і педагог Микола Мурашко, а фінансував її діяльність знаний український промисловець, власник цукрових заводів Іван Терещенко. За понад 25 років свого існування Київська рисувальна школа Мурашка підготувала близько трьох тисяч мистців, частина яких повністю або деякою мірою присвятила себе ікономалярству.

Дуже помітну роль відіграли вихованці та учні школи в реставрації старовинних (XII ст.) фресок Кирилівської церкви в Києві. Під керівництвом викладачів Миколи Глоби та Михайла Врубеля й за консультативної допомоги Адріана Прахова шестеро учнів (І. Їжакевич, О. Курінний, В. Отмар, С. Костенко, І. Єгоричев, В. Замирайло) упродовж 1883—1884 років ретельно відмили з-під пізніших нашарувань тиньку фрески семисотлітньої давності. Під час цієї роботи учні не лише розкрили для себе таємниці творчості майстрів України князівської доби, а й деякі з них полюбили релігійне мистецтво так, що вирішили присвятити своє життя служінню йому. До них належав юний тоді Іван Їжакевич (1864—1962 pp.) — один із найвидатніших ікономалярів України кінця XIX й початку XX століть.

Сам Микола Мурашко глибоко й досконало знав особливості, стилі, матеріали й технічні засоби іконного малярства і дбав, щоб у кожному новому наборі учнів до його школи були такі, які бажали б працювати в царині ікономалярства. Коли до Києва для виконання настінних малювань у щойно завершеному Володимирському соборі (1882 р.) прибула чимала група мистців з Росії (Віктор Васнецов, Михайло Врубель, Михайло Нестеров, Вільгельм Котарбинський, Павло Свєдомський), Мурашко відібрав їм у помічники дванадцятьох найкращих учнів Київської рисувальної школи, які виконали на доброму рівні великий обсяг малярських робіт — переважно орнаментальних. Директор школи з іншими дев'ятьма учнями розмальовував церкву в селі Андрушівці (нині Житомирської області). Учні спроектували кілька іконостасів — для двох церков у Полтавській губернії, однієї в Чернігівській і однієї на Кавказі,— намалювавши для кожного з цих іконостасів повні комплекти ікон. Поза тим, вони малювали чимало окремих запрестольних образів, для приватних замовників, для єпископських резиденцій та єпархіальних управлінь [202].

Видатним майстром ікон був брат Миколи Мурашка — Олександр, який не відходив від засад і принципів давнішої української ікони (XVII—XVIII ст.), не приймаючи стилю класицизму й навчаючи молодших мистців засобам темперного малярства на дошках, дотриманню всіх процедур та послідовних етапів створення класичної ікони: приготування дошки, виструґування ковчега, вистилання паволоки, вкривання першого й другого левкасом, золочіння тощо. Олександр Мурашко консультував навіть релігійних діячів стосовно різних питань класичної ікони, а також відомих українських колекціонерів Василя Тарновського, Миколу та Івана Терещенків, Богдана й Варвару Ханенків. Його син, Олександр Мурашко Молодший, закінчивши Петербурзьку Академію мистецтв, став видатним портретистом; він продовжив свою мистецьку освіту в Парижі та Мюнхені, цікавився історією ікони, хоч сам творів на релігійну тематику не малював.

Зі школи Миколи Мурашка виніс свою любов до ікони Сергій Костенко. Ще в учнівські роки він брав участь у розписах Володимирського собору, причому не тільки орнаментів, а й таких багатофігурних і складних композицій, як «Блаженство в раю», «Хрещення Володимира», «Хрещення Русі», «Страшний Суд». Ставши самостійним мистцем, він поєднував світську творчість із роботою іконного майстра: намалював ряд ікон для церкви святого Миколи на Аскольдовій могилі (наприклад, «Таємну Вечерю») та для Стрітенської церкви (намісні ікони) в Києві. Поєднував свою творчість у жанрах побутового, пейзажного та історичного малярства з ікономалюванням інший вихованець Київської рисувальної школи Миколи Мурашка — класик українського мистецтва Микола Пимоненко, хоч ікона у зрілі роки не була в центрі його уваги як мистця.

Можливо, найпослідовніше поєднував світську мистецьку творчість (історична картина, пейзаж, побутова картина, ілюстративна графіка) з ікономалюванням Іван Їжакевич. Власне, він і прийшов у мистецтво від ікони й через посередництво ікони. Десятирічним хлопчиком приїхав Іван із села Вишнополя на Уманщині до дядька в Київ, де служив згодом у монастирі. Потім учився в ікономалярській майстерні Києво-Печерської лаври, у рисувальній школі Миколи Мурашка й у Петербурзькій Академії мистецтв. Після академії Їжакевич плідно працював у царині журнальної й книжкової ілюстрації, але водночас малював ікони для храмів Києва та Київщини. Разом зі своїм учнем Федором Коновалюком Їжакевич виконав повні комплекти ікон для іконостасів церкви Богородиці Покрови на Приорці й церкви святого Макарія на Татарці в Києві. Самостійно створив безліч окремих ікон для вівтарів та для аналоїв різних церков. Разом із іншими малярами — переважно вихованцями рисувальної школи Миколи Мурашка — Їжакевич розмальовував новозбудовану трапезну церкву й палату та деякі інші церкви в Києво-Печерській лаврі.

Їжакевич малював ікони олійними фарбами на полотні, дереві, жерсті. Він уподобав широкий насичений мазок, тонко й деталізовано вимальовуючи форму. Палітра майстра неяскрава, спокійна, багата на брунатні, зелені, бузкові й рожеві відтінки кольорів — з поступовими й ніжними переходами одного кольору в інший. Їжакевич не пішов в ікономалюванні за Михайлом Врубелем, манеру якого намагалися наслідувати учні школи Миколи Мурашка в роки створення Врубелем ікон для іконостасів Володимирського собору та Кирилівської церкви в Києві. Романтизм Їжакевича побудований на інших засадах, куди ближчих до української іконографічної традиції, а саме — виразному уподібненню святих до українського типажу облич і наданню цим обличчям особливого натхнення й піднесення.

Їжакевич також уникнув східного орнаменталізму ікон Врубеля. Єдине, що могло б засвідчити вплив Михайла Врубеля на молодого тоді Їжакевича, це композиція постатей — великих і виразних — у невеликому й неглибокому просторі. В обох майстрів вражає максимальна «близькість» образу до глядача, відчуття відсутності найменшого просторового шару між іконою й глядачем. Це дуже посилює враження реального контакту віруючих зі святими. В іконах Їжакевича помітне прагнення до своєрідної романтизованої психологізації образів святих — з підкресленням таких рис, як мрійливість, ніжність (у зображеннях Богородиці), співчуття й допомога людям (образи святого Миколи, святого Макарія). Проте Їжакевич не користувався деякими засобами, характерними для ікон романтизму початку XIX століття: він уникав тонкого лесирувального промальовування, не акцентував уваги на прикрасах і взагалі декоративних елементах, не вдавався до яскравих кольорів. Проте його ікони є вельми близькими до стилю романтизму якраз переданням глибокого й хвилюючого почуття, своєрідною загадковістю образів, манерою малярства, в якій ясно вчувається авторське романтичне «імпресіо».

Складною була історія української ікони в XIX столітті на землях Західної України. Усі її особливості були зумовлені поворотними моментами в історії Української Греко-Католицької Церкви в Галичині й Закарпатті та підпадінням українських православних єпархій Волині, Підляшшя (Холмщини й Перемищини), Поділля під вплив РПЦ з її "святєйшим" синодом і все відчутнішими імперськими та консервативними тенденціями.

Упродовж XVII й XVIII століть та частина колишніх православних регіонів України, які 1596 року об'єдналися з Римом, вела безперервну боротьбу на два фронти за збереження українського характеру старовинного візантійського обряду богослужіння: з польськими римо-католиками, які не полишали планів латинізувати греко-католиків, і московськими православними, котрі мали власні зазіхання й на православних, і на уніатів в Україні. До кінця XVIII століття українським уніатам вдавалося поборювати обидві недружні до них країни й відстоювати свою відносну самостійність. Проте знищення Польщі як держави після другого (1793 р.) й третього (1795 р.) її поділів призвели до того, що основні уніатські землі Білорусі, Литви й України (за винятком Галичини) опинилися в складі Російської імперії. Першою за уніатів «узялася» імператриця Катерина II. Формально декларувавши повну свободу віровизнань в імперії, вона з притаманною їй підступністю тут же розпорядилася (1794 р.) всіляко викорінювати унію й силою приєднувати греко-католиків до РПЦ.

Проте наступні імператори — Павло I та Олександр I — дещо пом'якшили ставлення до уніатів; і лише з воцарінням Миколи I почалися ґрунтовні приготування до оправославлювання уніатів на московський лад: із застосуванням різних методів насильства. Олександр Герцен у газеті «Колокол» з іронією писав про 30-ті роки XIX століття як про «душорятівний час, коли Микола з благочестивою люттю всікав уніатів у православ'я» [203]. Для цієї акції був створений таємний комітет із числа високопоставлених осіб — шефа жандармів Бенкендорфа, міністра внутрішніх справ Блудова, обер-прокурора синоду Протасова й литовського єпископа-перебіжчика Йосипа Семашка. У січні 1837 року греко-католики були підпорядковані петербурзькому синодові. Одночасно чинився натиск на єпископів, клір і мирян із тим, щоб вони відмовилися від своїх традицій і прийняли традиції культу РПЦ. У греко-католицьких храмах почали споруджувати високі іконостаси, на службах Божих усі місцеві Служебники було замінено московськими. Греко-католицьким священикам повеліли відпустити довгі бороди й підписати заяву, що вони прагнуть об'єднання з РПЦ. Такими методами опрацювали так званий «синодальний акт» від 12 лютого 1839 року, в якому йшлося про те, що «всюди вводяться наново давні східні, давні російські установи нашої Церкви. Треба тільки бажати ще, аби цей старовинний лад, Богу улюблений, у майбутньому закріпився також і в наших частинах уніатського населення Росії, щоб через повне привернення первісної єдності з російською Церквою ті колишні її діти знайшли на лоні своєї правдивої матері спокій та духовний поступ, якого вони були позбавлені в часі відчуження від неї» [204].

Отже, семашки разом із російським шефом жандармів й іншими особами такого ж кшталту шкодували, що не всіх греко-католиків їм удалося загнати на «лоно своєї правдивої матері». Бо хоч би як ставитися до Берестейської Унії 1596 року, але саме в об'єднаній Церкві збереглися характерні ознаки української православної обрядовості, включно з архітектурно-мистецькими особливостями храму. Якби не феномен уніатства, Українська Церква припинила б своє існування, була б поділена на сфери впливу між набагато сильнішими за неї церковними потугами — латинським католицизмом і московським православ'ям. Уніатство певною мірою було компромісом між ними й тому могло зберегти своєрідність українського обряду як автономну частину космополітичного візантійсько-православного обряду. Український характер церковної архітектури, різьбленого іконостаса, мальованої ікони, гаптованої плащаниці, вишитої корогви, священицького фелона викликав постійне роздратування як латино-католицьких ксьондзів, так і московсько-православних батюшок. Усяка національна своєрідність церковного життя виглядала для одних і для других як виклик їхній закоренілій політиці розділення й владарювання. Але якраз цей постійний натиск із Заходу й Сходу, спричинюючи закономірну протидію, сприяв утвердженню національних традицій в уніатських регіонах України, насамперед у Галичині, яка не підпадала під «синодальний акт 1839 року», бо опинилася в складі Австро-Угорщини. Отже, була відновлена ще 1807 року стародавня Галицька митрополія й, починаючи з цього року, колишні київські греко-католицькі митрополити називаються тепер галицькими: першим із них був Антон Ангелович [205]. Відновлена Галицька митрополія бере на себе роль охоронця українських церковних православних традицій у суцільному латино-католицькому оточенні Австро-Угорщини. Насамперед, митрополія відстояла права українців відзначати всі основні православні свята в ті самі дні, як і в давні часи. Навіть в австрійському війську українським воїнам гарантувалося право відбувати в ці дні церковні служби. У церковній царині австрійська адміністрація виявилася куди толерантнішою до українців, аніж польська чи російська. «Австрійський уряд подбав про відповідний час для

богослужбового публічного життя своїх католицьких вірних, а навіть, що більше, той час, оті дні він охоронив цілим рядом державних приписів від зловжиття і занедбань, які походили з різних причин і обставин» [206].

Хоч Австро-Угорщина ставилася до зайнятих нею українських територій Галичини, Закарпаття, Буковини й Західної Волині (Холмщини й Перемищини) як до своїх колоній, лібералізм цієї імперії щодо українсько-візантійського церковного обряду був повною мірою використаний українськими греко-католиками для освіти, науки й культури народу. Під керівництвом національно свідомого уніатського кліру «по українських селах створюється тепер новий центр національної свідомості й освіти: приходства — у протилежність до дворів, які обстоювали панщину, денаціоналізацію та безпросвітність народу» [207]. Ця ситуація різко відрізнялася від ситуації в підросійській Україні, де церковні парафії РПЦ не лише не були центрами національної свідомості та освіти, а й стали центрами безоглядного нищення всього українського, центрами русифікації. Тому-то на Наддніпрянщині й на Сході України носієм національно-культурного відродження виступила в основному світська інтелігенція — Іван Котляревський, Григорій Квітка-Основ'яненко, Тарас Шевченко, Пантелеймон Куліш, Амвросій Метлинський, Микола Костомаров, а на Заході України це було майже виключно уніатське духівництво — Антін Могильницький, Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Яків Головацький, пізніше — Іван Огоновський.

Ця заангажованість кліру та ієрархії в національно-культурні та політичні справи Галичини, Буковини й Закарпаття зумовила особливості розвитку мистецтва ікони в тих регіонах у XIX столітті. Мистецька еліта всього краю тяжіє до імперської столиці — Відня з його славетною Академією образотворчих мистецтв, де також, як і в Петербурзі, з XVIII століття утвердився класицизм. Але існують разючі відмінності. Віденська Академія образотворчих мистецтв і в гадці не мала розробляти єдині іконографічні стандарти ікон у стилі класицизму й розсилати їх для обов'язкового наслідування, як це робив Петербург. Церковна ж влада на місцях не поборювала народне ікономалювання, а заохочувала його як вияв творчості народу для розбудови своєї Церкви. Давні ікономалярські традиції не відсікалися, не трактувалися як єресь латинства, а дбайливо зберігалися. Після третього поділу Польщі, й особливо після «синодального акта 1839 року», безліч іконостасів у храмах Білорусі та Волині були знищені й замінені на нові, у стилі класицизму. Тому з давніх волинських ренесансних і бароккових іконостасів збереглися поодинокі ікони,— так само, як і в Наддніпрянській та Східній Україні після приєднання Київської православної митрополії до РПЦ. У Галичині ж збереглося багато давніх цілих іконостасів, їхніх великих фрагментів, а також незрівнянно більша кількість окремих давніх ікон. Тому тут добре простежується сталість традиції, поступовість стильових змін в ікономалюванні, розгалуженість осередків малярства.

Класицизм в іконі Галичини, Буковини й Закарпаття також мав певне поширення, але через те, що він не нав'язувався силою, а приймався добровільно, коли того хотіли парафія, парох і мистець,— то цей класицизм зберіг багато рис давніх ренесансних і бароккових ікон. У головних малярнях сакрального мистецтва Галичини ще й у XIX столітті живими були традиції жовківського осередку малярства, традиції Рутковича й Кондзелевича, збережені іконостаси яких слугували прикладом глибокої духовності й національної самобутності мистецтва ікони. Проте для українського сакрального малярства не було характерне повторення навіть найкращих давніх зразків, тому за нових умов мистці вели пошук нових стилів, нової мови образів.

Помітну роль у поширенні стилю класицизму в Галичині відіграв мистецький педагог польського походження Ян Машковський, який навчався у Відні й Римі. Повернувшись в Україну, він в основному вчив молодих малярів — як поляків (Юліуша Коссака, Артура Гротгера), так і українців (Івана Лучинського та інших). Ті, що не мали можливості поїхати на тривале навчання до академій у Римі, Парижі чи Відні, але бажали малювати ікони, мали в особі Яна Машковського вчителя, котрий за кілька місяців готував їх до цієї роботи. На жаль, багато ікон XIX століття не підписані їхніми авторами, тому важко встановити, хто з учнів Машковського виконував той чи інший іконостас. Невідрадне становище греко-католицької Галицької митрополії призвело до того, що капітальне храмове будівництво не провадилося й, відповідно, не створювалися помітні мистецькі комплекси. Давні церкви вже мали іконостаси, а нових будувалося мало. Щоправда, у селах було побудовано багато дерев'яних церков, для яких учні Машковського виконували невисокі, як правило, трьох-чотирьох'ярусні іконостаси з іконами у стилі класицизму з відчутними впливами барокко й романтизму. Ще й до сьогодні ці ікони збереглися в церквах сіл і містечок, головним чином, у підгірському пасмі — від Львова до гуцульського Покуття. Рівень їх виконання посередній. Відчувається певна іконографічна однотипність, одноманітність колористичних рішень із переважанням ясних, часом занадто блідих тонів.

На вищому професійному рівні виконані ікони, настінні церковні малювання й окремі картини на євангельські теми — пензля тих мистців, котрі одержали ґрунтовнішу освіту в західних вищих школах образотворчого мистецтва. У першій половині й середині XIX століття в царині сакрального малярства працювали Іван Вендзилович (1810 — рік смерті невідомий) — священик церкви села Вовчого поблизу міста Турки, який виконав низку ікон для церков околиць міста Дрогобича та розмалював вівтар у католицькому костьолі святої Анни в Дрогобичі; Теодор Яхимович (1780—1870 рр.) родом із міста Белза, вихованець Віденської академії образотворчих мистецтв, автор ікон для греко-католицьких храмів Львова й Галичини, картин на біблійну тематику «Геройства Давида» (1841 р.), «Марія Магдалина» й «Апостоли під час бурі» (1842 р.), «Хрещення в Йордані» й «Покладання Христа до гробу» (1849 р.); Рафаїл Гадзевич (1806—1886 рр.) родом із села Глухого неподалік від Грубешова на Перемищині, син греко-католицького священика, який навчався майстерності малярства у Варшаві, Дрездені, Парижі, Римі та Флоренції. Гадзевич був одним із найвидатніших майстрів української ікони в стилі класицизму не тільки в західноукраїнському регіоні, а й у масштабах усієї України. Він зумів поєднати традиційні іконні композиції з найкращими досягненнями західноєвропейського класицистичного малярства. Глибокі, насичені кольори ікон Христа Вседержителя й Богородиці Одигітрії з намісного ярусу іконостаса церкви в селі Старяві (поблизу Добромиля), ретельна вимальованість ликів, складок одягу, прикрас свідчать про добре знання Гадзевичем давніх традицій галицької ікони, його вміння знайти нові засоби для зображення величності, урочистості, які завжди мають бути притаманні іконам. З таким же високим професіоналізмом виконав Гадзевич й ікони святкового ярусу. Але через переобтяженість персонажами та намагання змалювати рух кожного з них — ікони ярусу не дають того відчуття монументальності, що намісні ікони.

Старявський іконостас — ранній і, здається, єди-

ний твір Гадзевича в царині ікономалювання. 1839 року його запросили викладати рисунок і малярство в Московському університеті, але попрацював майстер тут лише один навчальний рік. 1840 року Гадзевич переїхав до Варшави, де був багато років професором малярства, одночасно творячи як портретист та малюючи картини на біблійну тематику (але не ікони): «Іродіада», «Благословіння Якова», «Свята родина», «Жертва Авраама» тощо.

У другій половині XIX століття майже всі знані західноукраїнські мистці хоча б частково займалися ікономалярством. Це, насамперед, Корнило Устиянович (1839—1903 рр.), Теофіл Копистинський (1844—1916 рр.), Тит Романчук (1865—1911 рр.), Степан Томасевич (1859—1932 рр.), Олександр Скруток (роки життя не встановлені), Антон Пилиховський (1860 — рік смерті невідомий), Юліан Панкевич (1863—1933 рр.). В останню третину XIX століття майнове становище УГКЦ дещо поліпшилося і Церква допомагала молодим талантам здобути освіту на Заході. Поряд із традиційними поїздками до академій образотворчого мистецтва у Відні та Римі, галицькі юнаки тепер навчаються в Кракові, Парижі й особливо в Мюнхені. Після Першого Ватиканського Собору (1869—1870 рр.), на якому був проголошений догмат про непомильність пап як голів Церкви й Христових намісників на землі, та після приєднання держави Ватикан до Італії, УГКЦ дістала більше свободи у своїх діях, отже, почала самостійно вирішувати багато питань церковного ладу, побудови й оздоблення храмів тощо. До того ж, на чолі УГКЦ стояли в ці десятиліття (1870—1900 рр.) три енергійні митрополити, які підтримували не лише розвиток мистецтва церковного, а й світського. Це митрополит Йосип Сембратович (1870—1882 рр.), його двоюрідний брат — митрополит і кардинал Сильвестр Сембратович (1885—1898 рр.) і митрополит Юліан Сас-Куїловський (1899—1900 рр.). До речі, Сильвестр Сембратович був третім кардиналом з-поміж українських архієреїв за всю історію Української Церкви — після київського митрополита Ісидора (1435—1463 рр.) та галицького митрополита Михайла Левицького (1816—1858 рр.). Обидва Сембратовичі й Сас-Куїловський зобов'язували мистців після їхнього повернення з навчання виконати якусь значну роботу для Церкви — розмалювати храм, створити іконостас тощо,— навіть коли посланий на навчання кандидат обирав там для себе творчість на світську тематику. Тому в Галичині, Закарпатті й Буковині наприкінці XIX століття мистецтво ікони розвивається й урізноманітнюється, бо майстри виявлчють більше винахідливості стосовно мистецьких засобів малювання, демонструють особисті підходи до трактування основних образів іконостаса.

Сакральне мистецтво Устияновича, наприклад, вирізняється історичним і філософським підходом до образу Христа, Богородиці, святих, інших персонажів Біблії. Крім двох монументальних полотен для храму Преображення Господнього у Львові — «Христос перед Пилатом» та «Мойсей», Устиянович намалював багато ікон (іконостасних, запрестольних, настінних) для кількох церков Львівщини, зокрема, образ святого Івана Милостивого для церкви села Спасова Сокальського повіту й кілька великих настінних ікон для церкви в селі Довгому. Устиянович намагався побачити героїв Біблії в контексті їхнього історичного й духовного середовища, але також із перенесенням певних акцентів цих образів на сьогодення. Так, образ Мойсея в нього, як і в славетній поемі Івана Франка, пов'язувався з очікуванням змученою Україною свого національного Мойсея, котрий вивів би народ із рабства сусідніх держав. У промінні сонця, яке заходить, величавий Мойсей кидає прощальний погляд з гори, де йому належало закінчити земний шлях, на західний берег Йордану, куди він привів народ. Глядачі, преса зрозуміли актуальність цієї картини, пов'язуючи її зміст з очікуванням цілою нацією свого українського визволителя. Газета «Діло» 1888 року писала, що й такий мистецький засіб, як зображення передвечірнього жовтогарячого освітлення, нагадує захід сонця в Карпатах. «Пригадався мені один чабан на полонині,— писав рецензент картини «Мойсей» у цій газеті,— що я його в зовсім такому самому освітленні бачив одного тихого теплого вечора літнього, зараз по заході сонця, перед «стаєю» на верху гори Скупава, звідки прекрасний вид манить око на оба Черемоші» [208].

Звичайно, «Мойсей» Устияновича — це не ікона, а картина; проте з тим самим романтичним чуттям малював він й ікони. Так, Іван Милостивий для Спасівської церкви зображений в убранні патріарха Александрійського й композиційно нагадує образ святого Миколи. Але, як і в «Мойсеї», Устиянович уводить пейзажний мотив, що не лише символічно, а й реально вмотивовує величний жест благословіння патріархом народу: під час великого голоду в Єгипті з моря прибув, мов посланець неба, корабель, навантажений хлібом.

Устиянович, Копистинський і Томасевич створили наприкінці XIX століття фактично новий вид сакрального малярства в греко-католицьких церквах Галичини — іконо-картину. Вони використовували освячені віками, суто іконні образи й сюжети, але вводили їх у конкретну історичну епоху, коли жили біблійні персонажі або коли відбувалися вікопомні події. У зв'язку з цим, в іконо-картинах зросла роль довкілля, особливо пейзажу та зображення інтер'єру. Образ набував більшої ілюстративності, приковував увагу віруючих численними історичними деталями, які, проте, не відвертали уваги від іконного, містичного характеру самого образу чи події.

І ще одна характерна риса цих іконо-картин: прагнення мистців актуалізувати образ, наблизити його до умов України. Нові акценти підкреслені мистцями в іконах «Христос і самарянка», «Христос і Марія Магдалина», «Христос і діти». Остання була дуже популярна на Гуцульщині: Ісус Христос приймає й голубить дітей, убраних у національні строї всіх регіонів України — од Слобожанщини до Закарпаття. За надто сміливу актуалізацію деяких традиційних іконних сюжетів Устиянович і Томасевич були навіть притягнуті до судової відповідальності. Розмальовуючи церкву в Бутинах, що неподалік від Жовкви, Устиянович і Томасевич зобразили в композиції «Страшний Суд» — серед грішників, які відпроваджуються до пекла,— ненависників України; і серед них — мало не портретне зображення тодішнього намісника Галичини, польського графа Голуховського. Доносщики дали знати про це намісникові й той подав на українських малярів скаргу до суду — вони змушені були перемалювати цю частину композиції.

Ікона й настінне малярство становлять переважну частину всього творчого доробку Юліана Панкевича [209]. Як вихованець Віденської академії образотворчих мистецтв, він успадкував домінуючу в цій академії школу класицизму й виступив після закінчення академії саме як представник стилю класицизму в українському ікономалярстві. Та по кількох роках (у кінці 90-х рр. XIX ст.) Панкевич досить різко змінює стильовий орієнтир із класицизму на романтизм. Колористична гама ікон стає світлішою, образи трактуються в лірично-поетичному ключі, великої уваги надається персоніфікації, індивідуальній неповторності святих. Панкевич так захопився ідеєю створення національного вигляду ікони, що зображав Ісуса Христа, Богородицю й святих не тільки з характерними зовнішніми рисами українців, а й зодягав їх у народні

вбрання, у тому числі гуцульські. Таке дещо надмірне впровадження національних елементів до ікон не схвалювали ієрархи Галицької греко-католицької митрополії; зате до цих елементів дуже позитивно ставилися клірики (священики й диякони) сільських і містечкових церковних громад, які й були замовниками подібних українізованих ікон та стінописів для своїх переважно дерев'яних храмів. Ще один різкий стильовий злам стався в Панкевича (у напрямі старокиївського візантинізму) пізніше — уже на початку XX століття.

Українські ікони XIX століття, мальовані майстрами-професіоналами і в Наддніпрянській та Східній, і в Західній Україні, являють собою у стильовій царині компроміс між класицизмом, який так і не прижився у нас, і романтизмом, що набагато краще відповідав характерові, гуманістичній концепції національного варіанта ікономалярства. Але, крім професіональних ікон, призначених майже виключно для іконостасів і вівтарів, у XIX столітті набуває великої потужності низова, народна течія ікономалярства, в якій теж набагато виразнішими були риси романтизму (якщо народне мистецтво взагалі можна піддати якійсь стильовій класифікації). Загалом стильова ситуація в професійних іконах впливала на розвиток народної ікони й у минулі віки. У XVI, XVII й XVIII століттях у народних іконах присутні риси ренесансу й бароко, хоч у спрощених варіантах,— якщо рівнятися на професійні ікони. Така сама ситуація помітна й у XIX столітті, але з істотною зміною: розширенням сфери народної ікони й посиленням її впливу на професійну. Народне ікономалярство значно меншою мірою залежало тепер од стильової ситуації в професійному, ніж у попередню добу.

Справа в тому, що відчуження українського народу від обрядових основ російського православ'я змусило багатьох віруючих улаштовувати своєрідні «домашні вівтарі» у вигляді полиці з іконами, навіть зі «своєю» хатньою іконою святого чи святої, якими благословлялося господарів при одруженні, а дітей — при хрещенні. Православ'я в одному комплекті з уваровськими самодержав'ям і народністю не підходило українському народові з кількох причин, тому він (народ) шукав коріння свого віровизнання не тільки — і не стільки — в церкві, як удома. Це основна причина, чому в XIX столітті різко зріс запит на хатні ікони. Крім того, тут іще виявилася й психологія українців, вельми прив'язаних до своїх домівок, уважних до моральних засад родини, де хатня ікона виступає своєрідним охоронцем, гарантом і пильнувачем цих засад. Ставлення до ікони в хаті — як до живої, але духовної істоти: вона «бачить», «чує», «карає» чи «благословляє». Перед ликом ікони кожен член родини повинен стримуватися від поганих слів і недозволених дій. Отож, коли атеїсти, а навіть християни протестантських конфесій останнім часом широкомасштабно проголошують, що ікони розвивають у людей ідолопоклонство, вони мали б спершу подумати про моральний аспект присутності ікони в церкві й удома, не кажучи вже про естетичний; про причини прихильності людей до ікони — без жодного примусу і впливу пропаганди.

Полиця ікон у хатах будувалася за іншим принципом, ніж іконостас у церкві. Іконостас — це зображальна єдність Святого Письма і Святого Передання, Біблії й історії Вселенської Церкви. Цю єдність віддзеркалює композиція іконостаса — по вертикалі й по горизонталі: царська брама, дияконські двері, яруси й чини. Все це має історичний і богословсько-філософський підтекст, пов'язаний зі здійсненням Божественної Літургії та інших церковних служінь. Зовсім інша справа — полиця (чи покуття) з хатніми іконами. Єдиного принципу композиції, як в іконостасі, тут не було. Але існували дві закономірності: хатні ікони репрезентували майже виключно персонажів Нового Заповіту (а в храмових іконостасах — також і Старого); хатні ікони традиційно складалися з трьох циклів — Христологічного (або Господнього, тобто таких ікон, де зображений Ісус Христос), Богородичного й улюблених в цій родині святих мучеників або угодників.

Логіку такого відбору людьми ікон для своєї домівки можна цілком зрозуміти. Вона віддзеркалює, насамперед, міцність і сталість віри серед українського народу: розуміння, що Христос є Бог, якому належить перше місце в душі й у хаті; розуміння вторинної, але дуже важливої ролі Діви Марії, через яку Христос утілився, набув людської іпостасі, без чого не могло б відбутися спасіння людства; усвідомлення прикладу, який давали для решти світу так звані святі, тобто вибрані особи, котрі вірністю Христові й навіть своїм життям показали, як треба жити, щоб потрапити до раю. Таким чином, уже сам принцип розташування ікон у хаті спростовує неправдиві твердження, що простий український люд не знав змісту Біблії, нібито попи забороняли йому читати Святе Письмо тощо.

Звичайно, хатні ікони, як і церковні, не могли й не можуть замінити собою систематичної Богословії, тонкощів віровчення. Але для неписьменних і малописьменних людей ікона давала й дає елементарну й суттєву інформацію (до того ж дуже ефективну — зорову) про рятівну роль Христа й християнської релігії. Інтуїція простолюддя, яке безпомилково вибирало собі в хату чи то святого цілителя Пантелеймона, чи скоропомічника Миколу, чи захисницю Покрову, виявилася мудрішою за суперечливі хитросплетіння вчених, а часом навіть перевчених богословів.

Народна ікона XIX століття невелика за розмірами, мальована на дереві олійними (рідше темперними) фарбами, а в Західній Україні — ще й на склі. Улюблена композиція одиночних образів — погрудне або поясне зображення святого. Зразком ікон Ісуса Христа була намісна ікона Христа Царя, а Діви Марії — також намісна ікона Богородиці Провідниці. Щодо угодників і мучеників, то народні майстри не були надто прив'язані до канонів професійного ікономалярства й допускали значні композиційні та іконографічні відхилення від канонів, власні інтерпретації. Перевага надавалася зображенням святих «у славі», тобто після закінчення їхнього земного життя: святі — в гарних убраннях, із німбами небожителів, іноді з пальмовими чи лавровими гілками або ж предметами свого мучеництва, коли вони були ще на землі. Цікаво, що святі на народних іконах у Західній Україні зображалися з вісьмома або дванадцятьма бічними клеймами, тобто сценами основних кульмінаційних моментів їхнього життя. Призначення цих сцен, як і в професійних іконах, зрозуміле: посилити оповідальну канву ікони, зробити її цікавішою для розглядання віруючими, підкреслити ілюстративну сторону сакрального образу.

А в Центральній та Східній Україні була тенденція не зображати бічних сцен, а просто репрезентувати лик святого — спокійного, розважливого, іноді схвильованого, з виявом деякого наївного психологізму. Розповідну основу таких образів митці підкреслювали способом так званої багатосюжетності в одному просторі, тобто коли за постаттю святого змальовувалася одна або декілька сцен його подвигів духовного характеру.

У багатих на деревину твердих порід регіонах України — на Поліссі, в лісостеповій зоні, в підгірській і гірській смугах — у XIX столітті розвинулася традиція різьблених ікон з липи, дуба, бука, груші чи вишні. Різьба була різною, залежно від місцевих звичок різьбярів: плоскорізьба, виїмчаста, а найчастіше —

різьба у вигляді невисокого округлого рельєфу. Навіть у деяких церквах Київщини, Чернігівщини, Житомирщини можна було виявити такі різьблені ікони, як Христа й Богородиці в намісних ярусах іконостасів. Це приклад впливу народного мистецтва на церковне, приклад прихильності людей і кліру до народної іконотворчості.

Різьблені ікони в храмах — велика рідкість, але народна різьблена ікона-мініатюра для хати — поширене явище, так само, як різьблений хрест або різьблений свічник. Аналогом українських народних різьблених ікон були російські «склáдні» — вилиті з металевих сплавів (наприклад, із латуні) триптихи (й окремі іконки) у вигляді мініатюрних барельєфів, прикрашених кольоровими фініфтями (тобто мистецькими емалями). Як і фабричними іконами «під старовину» з Московської та Владимирської губерній, цими «склáднями» російські торгівці церковним начинням наводнили наприкінці XIX й на початку XX століть усю Україну. Народ подібних речей не купував, але їх брала міщанська публіка міст і містечок, яка розмовляла українсько-російською мовною мішаниною — суржиком — і яка вже відцуралася українських народних мистецьких традицій, а своїх не виробила, та й не могла виробити. Ці металеві російські іконки не справили абсолютно ніякого впливу на українську народну різьблену ікону.

Дещо інша ситуація з іконами на склі. Вони поширилися в Галичині, Буковині й Закарпатті як українська інтерпретація західної традиції вітражів. Адже мистецтво кольорового засклення, вітража й малювання на склі було відоме і в античному Римі, і в середньовічній Візантії, і в країнах Західної Європи доби поширення романського, готичного, ренесансного й бароккового стилів. У народному мистецтві країн Заходу малювання на склі відродилося в XVII—XVIII століттях — у зв'язку з розвитком виробництва гутного скла. У XVIII столітті малювання на склі входить у моду в Баварії, Чехії, Словаччині: це були жанрові картинки, які прикрашали сільське й міське житло. У XIX столітті тематика малювань на склі поширюється на релігійні мотиви й іде далі на Схід — у Польщу, Румунію та Україну [210].

Отже, ікона на склі — це порівняно нове явище в тисячолітній історії українського іконного малярства. Але воно швидко прижилося, стало традиційним, насамперед на Покутті, тобто в південній частині Прикарпаття, на Буковині, Закарпатті й у деяких частинах Галичини та Волині. Звідси ікони на склі стали відомі й на Сході України, куди привозилися на продаж. Проте власних центрів малювання ікон на склі Наддніпрянська та Східна Україна не знає, хоч були окремі майстри, які намагалися наслідувати своїх західноукраїнських колег.

Процес творення ікони на склі суттєво відрізняється від традиційного малярства на дереві й полотні. Насамперед, малюється така ікона у зворотній проекції, подібно до того, як виготовляється форма для гравюри. Далі — ікона на склі є цілковито площинна, а кольори припасовуються один до одного чи з'єднуються тонкими лініями. Отже, за такі ікони бралися народні майстри з розвиненим відчуттям площинності й графічності в малярстві, бо поправити чи перемалювати щось на склі, на відміну від звичайної ікони, неможливо. Тому початківці підкладали під скло наперед виконаний рисунок або гравюру. На противагу темперному малярству, де робота розпочиналася з країв і йшла до центра, в іконі на склі спочатку робився контур лику святого, потім такими ж контурами позначалася вся композиційна схема: одяг зі складками та прикрасами, інші постаті. Скло ставало неначе розкреслене смугами, а простір між цими смугами, крапками, лініями й штрихами заповнювався рівно покладеними площинами олійних фарб тих кольорів, які мистець собі намітив. Площини заповнювалися вже тоді, як усі прориси висихали, щоб фарби не зміщувалися. Пливкі й переливчасті форми гутного скла посилювали ошатність ікони. Деякі місця, наприклад круглі німби навколо голів, викладали жовтою або білою блискучою фольгою.

Хоч ікони на склі мали значні деформації й умовності, характерні для наївного мистецтва, але в них є дві прекрасні й бездоганні речі: чуття декоративності й чуття пропорцій. Про декоративну сторону українських ікон на склі можна писати цілі трактати, а то й монографії, бо класифікація орнаментів і взагалі всіх декоративних мотивів тут така розмаїта, як розмаїте коло майстрів (а в одному селі часто малювали такі ікони по 20—30 майстрів). А щодо пропорцій, то це не так набута, як уроджена даність, принаймні, для кожного, хто має поклик до образотворчості.

Українські люди із сіл і містечок, котрі були основними покупцями ікон на склі, надавали перевагу одноосібним іконам із великими й виразними формами, які добре видні на білій стіні навіть у не зовсім добре освітленому житлі. В естетичному плані така ікона ставала центральною декоративною домінантою хати, найяскравішою «плямою», де все інше в інтер'єрі — верета, скатертина, рушник, жердка зі святковим одягом, розмальована або викладена кахлями піч — було доповненням або навіть своєрідним «обрамленням» цього твору. Може тому ікона на склі з її вічно яскравими полум'яніючими кольорами й полюбилася демократичним верствам віруючого люду, що вона виділялася серед побутових речей житла, підкреслюючи важливість, окремішність цього образу.

Народне мистецтво тісно пов'язане з побутовою культурою, з національною психологією; воно етнічне в найкращому значенні цього слова. Звідси випливає ще одна його риса — непіддатливість чужим впливам. Ікона на склі становить виняток: матеріал і техніка малювання на склі запозичені в Україні з країн Центральної Європи. Але як перетворено це мистецтво в руках українських народних майстрів! З розважальної побутової картинки в Баварії, Чехії, Словаччині, Польщі наші малярі зробили ікону, тобто традиційний фактор релігійного виховання на рівні родини — за допомогою засобів традиційного ікономалярства. Велике розмаїття манер, регіональних і локальних шкіл свідчить, що ікона на склі міцно прижилася в Україні й стала важливим жанром українського народного релігійного мистецтва.

«В кожній країні витворилися власні традиції малювання на склі. Це стосується сюжетів, іконографії, стилю. Певні відмінності виступили і в творчості окремих локальних осередків у межах певної етнічної території. Малювання на склі набуло такої популярності, що в деяких країнах чи регіонах перетворилося на масову продукцію, якою торгували і в найвіддаленіших місцевостях» [211].

...У XIX столітті традиційний для України поступовий характер стильової зміни в мистецтві ікони порушився через те, що Українська Церква на Сході України втратила остаточно свою автономність, стала повністю залежною від закордонного духовного центру, ворожого до всього українського, і тому мистецтву ікони був нав'язаний стиль класицизму. Проте міцність давньої традиції і вплив народного ікономалярства значно пом'якшили негативний вплив силового втручання Росії.

У XIX столітті в Україні шириться мистецтво літографії та олеографії (техніка тиражування зображень з використанням олійних фарб). Таким чином, не зникає давня традиція «паперової ікони» для населення. Потужні друкарні й літографські майстерні спроможні були друкувати набагато більше ікон-літо-

графій та ікон-олеографій, ніж це робили друкарні в XVI, XVII і XVIII століттях з різцевих гравюр на дереві й металі. В літографії та олеографії переводилися, на жаль, нові ікони, здебільшого виконані в класицистичному стилі, неприйнятному для українського народу. І хоч це переведення ікон з малярства в графіку здійснювали навчені професійні мистці, все одно в широкий православний люд ці ікони не пішли: їх купували мешканці міст і містечок (де традиції викорінювалися то прямо, то «тихою сапою»), а село цупко трималося мальованої ікони в народному старовинному дусі або ж ікони на склі. Високоякісні ікони-олеографії, які на вигляд мало чим відрізнялися од малярських, друкувала відома приватна майстерня Сергія Кульженка в Києві. Крім нових ікон, ця майстерня популяризувала й деякі давніші ікони з розкішного зібрання Києво-Печерської лаври, Києво-Софійського монастиря і з митрополичих покоїв.

Україна славилася в цьому столітті також іконами-мініатюрами: чудовими мальованими й вишитими іконками на митрах єпископів, іконками-емалями на окладах напрестольних Євангелій, на святих чашах для причащання віруючих під час Божественних Літургій тощо. Київська робота на цьому відтинку іконо-малярства славилася на всю Російську імперію й навіть здобула пошану в далекій Греції, не кажучи вже про слов'янські балканські країни.

Мініатюрні іконки для церковного начиння виготовляли в Києві не лише в майстернях Печерської лаври, а й в ряді приватних майстерень — на Хрещатику, на ремісничому Подолі. Емальєри, золотарі, гаптувальниці й вишивальниці трималися старовини; петербурзькі нововведення їх не торкнулися, і ні в кого з тих, хто був зобов'язаний стежити, аби в церковну сферу не проникала «малоросійщина» (так зневажливо наїзники обзивали все українське), не повертався язик заперечити цю тонку, філігранну творчість.

Навіть наприкінці XIX століття мініатюрні іконки несуть у собі виразні ознаки пишного бароккового стилю минулого XVIII століття: в декоративних оздобах з численними елегантними вигинами та орнаментами, в характерних сяючих веселкових кольорах, в осяжному трактуванні постатей.

На київську школу мініатюрної іконки взорувалися в той час мініатюристи по всій Україні — і майстерні для виробів таких іконок відкрилися в містах, де були єпископські кафедри. А Чернігів дав у другій половині XIX століття дуже гарні зразки ікон, шитих бісером у поєднанні з малярством. Входить також у вжиток мініатюрна іконка на подарункових картках і листівках, часто виконана в техніках літографії чи різцевої гравюри й офорта. Такі подарункові картки-іконки любили в Україні не лише православні та греко-католики, а й римо-католики. Отож, розширення сфери ікони,— навіть при несприятливих умовах колоніального статусу українського народу,— промовляє про те, що ікона залишилася атрибутом храму й домівки — свідченням віри в Бога.



УКРАЇНСЬКА ІКОНА XX СТОЛІТТЯ

Двадцяте століття займає особливе місце в історії української ікони. З жодним іншим століттям за тисячу років християнства в нашій країні його порівняти неможливо. Єдина аналогія тут може бути з Візантією, конкретніше — зі 116 роками іконоборства (726—842), коли в цій нібито християнській (православній) імперії фактично тривала громадянська війна між прихильниками й противниками іконовшанування. Ця війна затьмарила правління одинадцятьох візантійських імператорів та імператриць — від Лева III Ісавра (717—741 рр.), який розпалив іконоборство, до імператриці Теодори (842—865 рр.), котра разом з тодішнім Константинопольським патріархом Мефодієм поклала край іконоборству й домоглася анафеми (відлучення від Церкви) усім іконоборцям. Звичайно, аналогія між візантійською ситуацією VIII—IX століть та українською ситуацією XX століття приблизна, але методи іконоборства тоді й тепер були тотожні.

Якби хтось поставив перед собою завдання хронологічно дослідити процес нищення Церкви, храмів, ікон в Україні від 1917 до 1991 року, то хроніка була б не менш страшною, ніж хроніка голоду-геноциду в Україні в 1932—1933 роках, яка тепер досліджується [212]. Іконоборство в Україні (також у Росії, Білорусі, Грузії, Вірменії) було менш тривалим, ніж у Візантії,— якихось сім десятиліть,— але за жорстокістю, за руйнівністю ці сім десятиліть перевершили 116 візантійських років. Тоді Церква мала силу й старалася обороняти своє майно, включно з іконами. Тепер живий корінь Церкви був підрубаний, залишився змертвілий стовбур і сухе гілля — декоративна форма, яка не мала в собі життєвого соку й тому не здатна була нічого відстоювати чи обороняти.

Україна як особливо прихильна до віри країна, де віками Церква була єдиним урядом для безправних, знедолених людей, прийняла на себе найнищівніший удар терористичної влади безбожних більшовиків, щойно їхня диктатура запанувала в нашій країні на початку 20-х років XX століття. Удар по Церкві в Росії був не такий сильний, як в Україні, бо у нас, разом із відродженням Української Автокефальної Православної Церкви (УАПЦ) в 1918—1921 роках, почала відроджуватися — під впливом цієї Церкви — і національна свідомість широких верств віруючого народу. Отже, удар по Церкві був одночасно й ударом по національному відродженню. Усе це відбулося впродовж 20-х років, після поразки УНР і національновизвольних змагань, і знаменувало настання жахливих 30—50-х років — істинно «неронівської доби» в новітній історії.

Цілком очевидно, що за таких умов про жодний поступ вперед у розвитку мистецтва ікони не могло бути й мови, зокрема на території під більшовицьким режимом, у так званій Українській РСР. Тут основною проблемою стало: вижити фізично представникам кліру та ієрархії, які в 1918—1930-х роках трудилися над відродженням УАПЦ; а для науковців, музейних працівників проблемою було умовити безбожну владу дозволити перенести з храмів, призначених для знищення, найцінніші давні ікони до музейних фондосховищ. Атеїсти — навіть із вищою освітою, так звані «культурні» — ніяк не могли зрозуміти мистецтвознавців, музейних працівників, яка-то може бути мистецька цінність в іконі? І все ж, деяких вдалося умовити й урятувати бодай одну соту частину з того, що було спалено, порубано, потрощено. Кадри кінохроніки й документальні фото 20—30-х років зафіксували деякі моменти, як комісари змушували людей стягувати ланцюгами й мотузками хрести з куполів храмів, здирати жерсть із дахів, розбивати шибки й виносити з церков ікони та розпалювати з них вогнища. Це було справжнє іконоборство, таке саме, як у Візантії 1200 років перед тим.

На західноукраїнських землях, які після першої світової війни та поразки УНР опинилися по частинах під владою Польщі, Чехо-Словаччини, Угорщини й Румунії, ситуація з іконамалюванням була іншою. Окупаційні режими цих країн виявляли певну терпимість до віровизнань національних меншин, у тому числі й до українських християн. Принаймні, ні українські греко-католицькі, ні православні храми й ікони в них не руйнувалися з такою методичною послідовністю, як в УРСР. Тільки польський уряд під приводом антиукраїнської «пацифікації» між двома світовими війнами та після другої світової війни піддав руйнуванню українські храми. Ікони були забрані в музеї, а цілі українські громади й села силоміць зігнані зі своїх віковічних місць (під час ганебної операції «Вісла») і вислані на північ і захід [213]. В інших частинах окупованих українських земель сакральне мистецтво шанували й доглядали, бо ж самі церковні громади опікувалися ним, а також старалися розвивати його навіть за несприятливих умов чужинської окупації.

Ключовими постатями в розвитку ікономалярства

в західних землях України на початку XX століття були митрополит УГКЦ Андрій Шептицький (1865—1944 рр.) і директор Національного музею у Львові Іларіон Свєнціцький (1876—1956 рр.). Ватикан затвердив Шептицького Галицьким митрополитом і Львівським архієпископом 17 грудня 1900 року — раніше він був єпископом у Станіславі (Івано-Франківську). Це — один із найосвіченіших, найенергійніших предстоятелів УГКЦ за всю її історію. Глибоко відданий візантійсько-українському церковному обрядові, рішучий противник насадження латинських обрядових елементів у греко-католицизмі, Шептицький сприяв значному пожвавленню ікономалярства у своїй митрополії. Родом із дуже заможної сім'ї графів Шептицьких (мав маєток у селі Прилбичі поблизу Яворова), митрополит Андрій (світське ім'я його — Роман) щедро давав гроші на церковну освіту, науку й культуру. За тяжких умов спочатку австро-угорської, а від 1918 року — польської окупації Галичини митрополит Шептицький дуже високо підніс культурно-мистецьку справу на церковному терені, став справжнім меценатом української духовної культури, рівним великим історичним постатям минулого в меценатській діяльності — князеві Ярославу Мудрому, митрополитові Петру Могилі, гетьманові Івану Мазепі.

До того ж, митрополит Андрій мав власний погляд на ікону як мистецтво, прекрасно знався на її стилях, не цілком симпатизуючи пізнішим стилям — ренесансові й бароко, але високо шануючи той стиль ікон, який був характерний для українських ікон великокнязівської доби (XI—XIII ст.) і Пізнього Середньовіччя (XIV—XV ст.), тобто візантійському стилеві.

Мати майбутнього митрополита, Софія Фредро, дуже добре малювала і з дитинства прищепила Романові Шептицькому любов до образотворчого мистецтва. Незбагненний, містичний світ ікони також захопив його в дитинстві, про що він вже на схилі життя згадував так: «Заки я навчився читати і писати ще дитиною, коли я не здавав собі справи з почувань, я серцем відчував красу старої нашої ікони. Я був, відай, дуже малим хлопцем, коли в нашій старенькій дерев'яній церкві в Прилбичах, стоячи перед іконостасом, відчував я ту якусь непонятну емоцію, що її нині назвав би артистичною емоцією. В цій церковці гієратичні постаті в іконостасі, на мене звернений зір Христа Спасителя і його Святої Матері та якась містична темрява, в якій світили тільки свічки і їхній відблиск на золотих тлах ікон, дим кадила, що возносився до неба разом зі звуками пісні, все те разом складалося на якесь враження, яке ледве чи коли в життю пам'ятаю. А глибоке враження було якраз тому, що поза тими зовнішніми проявами відчувало серце якусь таємну глибінь, що наче промінчик спливав на душу з-поза світа, наче з неба... Вдома у родичів на коминку стояли дві старенькі ікони, дуже знищені, які мені дуже подобались, хоч я певно не міг сказати — чому? Я недавно мав ці іконки в руках і ствердив, що вони є дійсно знамениті мистецькі твори, хоча з огляду на їх стан — знищення і непоказного темного кольору — треба дивуватися, що вони дотепер заховалися. Рисунок конкретний. Усі фарби такі, що з абсолютною певністю можна твердити, що артист ніде їх не купував, а тільки сам тер з того, що міг мати під рукою на селі. Терта цегла-глина, може двох родів, може звичайна земля — сок якихось рослин або цвітів. Правдоподібно, малював ці ікони не пізніше, як у половині XVII століття якийсь сільський іконописець, що може ніколи в жадному місті не був. Де він навчився так рисувати? Мусів видіти рештки якогось старого іконостасу, що може сягав XIII—XIV віків. Звідки ж у цього безіменного мистця та чудова гармонія темних і убогих сірих красок? Ні оден тон не виривається перед іншими — така казкова повздержність і така нечувана простота була у цього чоловіка, що в цих маленьких постатях дрожить людська душа. Постаті цих ікон ще нині живуть — говорять»[214].

Цей спогад дає уявлення про духовні й естетичні джерела зацікавленості й прихильності митрополита Шептицького до ікони як важливого літургійного атрибута Церкви й мистецького твору значної впливової сили. Ставши галицьким митрополитом, Шептицький одразу ж зробив турботу про церковну архітектуру й мистецтво наріжним каменем своєї душпастирської діяльності. Причому він підійшов до цієї справи як професіонал: оточив себе радниками й помічниками, котрі також були професіоналами. Першим (1904 р.) він запросив до співпраці доброго знавця церковної старовини доктора Іларіона Свєнціцького. На той час Шептицький мав уже чимале зібрання ікон, яке назвав Церковним музеєм (п'ять кімнат у резиденції на Свято-Юрській горі) і яким опікувалася Ольга Бачинська. У березні 1905 року митрополит відряджає Свєнціцького на схід для закупівлі старих ікон, рукописних книг і стародруків. Це була майже чотиримісячна експедиція, під час якої Іларіон Свєнціцький відвідав Україну, Білорусь, Росію й Литву (Почаїв, Бердичів, Житомир, Київ, Чернігів, Москву, Петербург, Смоленськ, Вітебськ, Мінськ, Вільнюс). Повернувшись до Львова, після короткого перепочинку Іларіон Свєнціцький вирушив у другу експедицію в західному від Львова напрямку: на Лемківщину та Бойківщину — історичні землі, заселені українцями з яскраво вираженими місцевими етнічними рисами в побуті й культурі.

Закупи, зроблені експедицією Свєнціцького, змусили митрополита розширити експозицію ікон, бо вчений привіз відомі твори з головних храмів України, і ці твори репрезентували як глибоку давнину, так і новий час — кілька істотних періодів тисячолітньої історії української ікони. 1911 року колишній церковний музей був зареєстрований Галицьким намісництвом під назвою «Національний музей у Львові». Далі митрополит купив для музею в польського маляра Яна Стики його майстерню біля собору святого Юра і палац на вулиці Мохнацького, 42 (тепер Драгоманова) — і вже 13 грудня 1913 року, у день святого апостола Андрія (тезоіменного митрополитові) музей був відкритий для громадського відвідування[215]. Відтоді й до сьогодні львівське зібрання Національного музею є найповнішою і найкращою колекцією українських ікон у всьому світі.

Цей подвиг на ниві культури початку XX століття фактично двох людей — митрополита Шептицького й доктора Свєнціцького — мав доленосне значення для українського ікономалярства в нашому віці. Сам процес скуповування ікон, концентрації їх під одним дахом, реставрації (головним реставратором на початку століття був знаменитий згодом мистець Михайло Бойчук) дуже активізував розвиток ікономалярства в Галичині, а також привернув пильну увагу до своєрідності української ікони наукової громадськості підросійської православної частини України.

Огляд усіх ікон в одному місці справляв на людей надзвичайне враження. У своїх симпатіях до різних частин зібрання галицька інтелігенція розділилася: одні захоплювалися середньовічними іконами XIII—XV століть, інші ренесансно-барокковими XVI—XVIII століть. Під впливом враження від найдавніших ікон Юліан Панкевич залишає стиль класицизму й опановує призабуту мову візантинізму. Модест Сосенко, який у 1896—1905 роках одержав ґрунтовні знання з наймодерніших мистецьких стилів у академіях мис-

тецтв Кракова, Мюнхена і Парижа, стає одним із найпослідовніших прихильників сецесіону (антиакадемізму) й неовізантинізму, створюючи багато нових ікон для церков та виконавши чудові орнаменти у візантійсько-українському стилі в Музичному інституті у Львові (тепер консерваторія) [216]. Продовжує малювати ікони Устиянович. Навіть ті мистці, які вибрали собі терен світського мистецтва й багато експериментували в новітніх мистецьких напрямах, були так здивовані діяльністю митрополита Шептицького в царині піднесення престижу ікони як найвищого й найблагороднішого мистецтва, що почали малювати ікони самі або на замовлення єпархій і громад Галицької митрополії. Це Осип Курилас, Антон Монастирський, Петро Холодний, Олекса Новаківський, Ярослава Музика, а дещо пізніше, у 30-ті роки,— молоді мистці з АНУМу (Асоціації незалежних українських мистців, 1931—1939 рр.) та поза нею — Святослав Гординський, Роман Чорній, Володимир Ласовський, Мирон Левицький, Антон Малюца, Михайло Мороз, Едвард Козак.

У той час, як у Наддніпрянській та Східній Україні російське православ'я, російський царизм, а опісля російський і місцевий більшовизм доконали українську ікону, остаточно припинили її розвиток у XX столітті (за винятком народної течії в ікономалярстві), продовження традиції старого й вічно живого мистецтва української ікони бере на себе майже виключно Галичина. Тут провадиться не тільки збирання старих ікон та малювання нових, а й започатковується і розвивається українське іконознавство: постійне та систематичне вивчення історії ікони, специфічних її рис, стилів, матеріалів і техніки малювання. Іконознавство вивчалося і в Богословській Академії УГКЦ (відкрита 1928 року), і в школі образотворчого мистецтва Олекси Новаківського, яку тоді гучно називали Українською Академією мистецтв; причому в обох навчальних закладах цей предмет викладав сам митрополит Андрій Шептицький. Національний музей як місце зосередження ікон, Богословська Академія як центр наукового іконознавства та школа Новаківського як центр навчання практичного ікономалярства — це була чудова і збалансована система розвитку мистецтва ікони.

Якби не 35 років ренесансу української ікони в Галичині (1904—1939), цей жанр українського малярства, мабуть, не мав би своєї історії у XX столітті й всі його здобутки були б у минулому. Поява альбому «Ікони Галицької України XV—XVI століть» і монографії «Іконопис Галицької України XV—XVI століть» Іларіона Свєнціцького (1928 р., 1929 р.), двотомної монографії Михайла Драгана про дерев'яні церкви, монографії Ярослава Пастернака «Археологія України», розвідки молодої тоді Віри Свєнціцької про дерев'яні різьблені хрести, праць Данила Щербаківського, Ярослави Музики, Ірини Гургули, Миколи Чубатого, Євгена Пеленського та інших науковців, які писали про суміжні з іконою мистецтва,— це безцінний внесок в українське іконознавство і в медієвістику в цілому.

Але найважливіше, що ікономалярство й іконознавство Львова 10—30-х років надихало тих молодих мистців, які в період лихоліття другої світової війни залишили рідну Україну — й на еміграції, у країнах Західної Європи, Північної та Південної Америки й Австралії, піднесли українське ікономалярство на новий щабель його розвитку, забезпечили безперервність традиції національного ікономалярства. На сході України воно вичерпало свої можливості на зламі XIX—XX століть; на заході України було раптово обірване вторгненням червоної армії 1939 року, а відтак і другою світовою війною. Отже, тільки в українській діаспорі спостерігаємо розвиток ікономалярства й продовження історії нашої ікони. Мистці, що залишили Україну, виконували в далеких краях справу, яка повністю завмерла на Батьківщині. Про який розвиток національних форм іконного малярства могла йти мова в Україні після того, як на сфабрикованому комуністами процесі «Спілки Визволення України» в Харкові 1930 року було покладено край діяльності Української Автокефальної Православної Церкви, а невдовзі заарештували й розстріляли її першого предстоятеля, митрополита Київського і всієї України Василя Липківського? Або після того, як через 16 років на такому ж сфабрикованому радянськими спецслужбами та Російською Православною Церквою «Львівському соборі Греко-Католицької Церкви» (8—10 березня 1946 р.) було насильно приєднано цю Церкву до РПЦ та ще й висловлено «глибоку подяку за це визволення (!) державним мужам великого Радянського Союзу і Української Держави» [217] — під акомпанемент ланцюгів заарештованих 10 єпископів, 1400 священиків, 800 монахів і монахинь, які в цей час уже сиділи в архіпелазі ГУЛАГ? Чи могла РПЦ, яка руками правлячої більшовицької верхівки сповна опанувала становищем в Україні, дбати про українську церковну архітектуру й українську ікону? Ні, це було проти її природи. Та й чи могла РПЦ щось «розвивати» не на своїй канонічній території, коли й у своїй країні, в Російській Федерації, вона не в змозі була налагодити ремонт і реставрацію власних храмів та ікон, не кажучи вже про побудову й малювання нових? Шлях загарбань, зрад, насильницьких «навернень», шлях прозелітизму (перетягування віруючих з однієї Церкви до іншої) та цезарепапизму (злиття цілей церковної та світської влади) завжди повертається проти тих, хто починає ці антихристиянські й антигуманні дії.

Тим часом великі групи втікачів з України формували свої суспільні одиниці й релігійні громади в Канаді, США, Бразилії, Аргентині, Німеччині, Великобританії, Франції, Австралії. В Італії, в Римі, ще від XVII століття діяв духовний центр українських греко-католиків із кількома монастирями, церквами. У всіх цих країнах будувалися храми й, відповідно, налагоджувалися різьба та конструювання іконостасів, малювання ікон. Обидві українські історичні Церкви — Православна й Греко-Католицька — утворили власні духовні центри в кожній країні, де масово селилися українці, організовуючи структури управління, що відповідали традиційним церковним канонам. Такі структури виникли відразу після першої хвилі української еміграції за океан (так званої «трудової» еміграції) наприкінці XIX й на початку XX століття, причому першими країнами, де виникло організоване церковне життя українців, були США і Канада. Так, іще 27 квітня 1891 року щойно поселені у Філадельфії, штат Пенсільванія, українці заснували першу українську громаду Святого Духа. За кілька років подібних громад виникло багато. Для їх згуртування митрополит Шептицький благословив поїздку до США єпископа Степана Ортинського (1866—1916 рр.), який прибув до Філадельфії 1907 року як правлячий єпископ усіх українських греко-католицьких парафій у США. Через два роки (1909 р.) засновано Український Кафедральний собор Пречистої Діви Марії. Відтоді й дотепер місто Філадельфія є духовним центром українських греко-католиків у США [218]. Аналогічним чином формувався такий центр у Канаді, у місті Вінніпезі, згодом — центри в Бразилії, Аргентині, Австралії.

Українська Православна Церква почала утворювати свої духовні центри, єпархіальні й парафіяльні структуру в діаспорі дещо пізніше, у 20—30-ті роки, з вихідців із традиційно православних регіонів Захід-

ної України — Волині, Холмщини, Буковини. Помітну роль в об'єднанні православних громад у Канаді відіграв Інститут імені Петра Могили, заснований у місті Саскатуні 1916 року [219]. Православні громади Канади, США, Бразилії, Аргентини поповнювалися між двома світовими війнами за рахунок українських емігрантів із Польщі й Румунії, а також за рахунок переходу частини українських греко-католиків у православ'я через їхню незгоду із запровадженням Грегоріанського церковного календаря (так званого «нового стилю») і спроб запроваджувати у візантійсько-український обряд уніатів латинських (римо-католицьких) елементів.

Проте остаточне оформлення організаційних структур Української Православної Церкви в усіх країнах поселення українців припадає на періоди другої світової війни та повоєнний. Найактивнішу участь у її розбудові взяли митрополит Іларіон (професор, доктор Іван Огієнко, 1882—1972 pp.) і митрополит — з 1990 до 1993 року патріарх Київський і всієї України — Мстислав (Степан Скрипник, 1898—1993 pp.). Багато зусиль для налагодження пастирської опіки над православними українцями в країнах Західної Європи, передусім Німеччини, Франції, Великобританії, доклали відомі православні богослови Олександр, Полікарп, Никанор, Михаїл, Геннадій, Ігор, Орест, Володимир, Анатолій та інші [220].

З огляду на духовні потреби кількамільйонної української діаспори на Заході, гостро постала проблема храмів, їхнього обладнання. Приїжджі українці були небагаті, тому в першій половині XX століття нові храми в країнах поселення майже не будувалися: представники першої (1890—1910 pp.) і другої (1918—1930 pp.) хвиль еміграції влаштовували тимчасові церкви в будинках нецерковного призначення, купували або винаймали храми в місцевих римо-католицьких та різних протестантських громад. Емігранти ставили в них іконостаси з намальованими кимось із членів громади іконами (рідше — з привезеними народними образáми з України), намагалися, по можливості, надати інтер'єрам цих пристосованих церков традиційного українського вигляду.

Ситуація з храмовлаштуванням змінюється після другої світової війни. З таборів «переміщених осіб» у Німеччині й деяких інших західноєвропейських країнах у 1948—1950 роках (у зв'язку з припиненням фінансової допомоги цим таборам західними союзниками й реальною загрозою радянського імперіалізму вчинити напад на Західну Європу) за океан переїхало близько півтора мільйона українців. Це були люди молодого й середнього віку, які могли розраховувати на працю у США й Канаді. Завдяки їхнім пожертвам і допомозі давніших емігрантів, із 50-х років розпочинається активне будівництво храмів у всіх містах і містечках, де компактно проживали громади українців. Ліпше справи просувалися з новим храмовим будівництвом у греко-католиків, яких було на еміграції втроє-вчетверо більше, ніж православних. Розширенню храмового будівництва у США, Канаді сприяють закони цих країн, згідно з якими релігійні громади розглядаються як благодійні, тому податками не обкладаються, а навпаки, одержують пільги від держави й приватного капіталу. У другій половині XX століття в країнах Заходу українські християни різних віровизнань — православні, католики, протестанти — збудували понад 500 нових храмів, каплиць, молитовних будинків [221]. Це добротні, капітальні споруди, розраховані на сотні віруючих; вони оздоблені мозаїками, мармуром, гранітом, цінними породами дерев. З архітектурного боку ті церкви нерівноцінні. Скрізь українські громади, яким належало вирішальне слово при схваленні проектів, вимагали від архітекторів орієнтуватися на давню церковну архітектуру України, в основному двох періодів: Київської Русі-України XI—XIII століть (стиль візантинізму) і козацько-гетьманської України XVI—XVIII століть (стилі українського ренесансу й барокко).

Проте в архітектурних колах країн Заходу (це були переважно українці, але й чимало неукраїнців) не існувало прямого зв'язку з традиціями української храмової архітектури. Через «залізну завісу», якою комуністичні диктатори відділили Україну від її діаспори, архітектори не мали можливості вивчати збережені храми України безпосередньо. Література з питань давньої української архітектури була нечисленна, не всім доступна. Тому, щоб задовольнити вимоги громад щодо збереження традиційного вигляду українських храмів, архітектори вдавалися до різних засобів еклектики, прив'язуючи українські грушоподібні куполи до звичайних прямокутних приміщень, роблячи інші суто декоративні форми. Та поступово, з набуттям досвіду, архітектори позбувалися еклектики й стали глибше розуміти традицію, творчо використовувати її.

Серед тих, хто проектував і будував українські православні й греко-католицькі храми на Заході та в Австралії, нема таких, які б зовсім відкидали українську традицію. Тією чи іншою мірою наша традиція дала поштовх до творчості й традиціоналістам, і прихильникам модерної церковної архітектури. Серед тих, що прямо орієнтувалися на давні традиції, є прихильники українсько-візантійського стилю й українсько-бароккового стилю. До перших належать отець Ф. Ру, який ще в 40-х роках спроектував і збудував в Едмонтоні в Канаді дві греко-католицькі церкви — святого Йосафата (1942 р.) й святих Кирила та Мефодія (1947 р.); також М. Строкан і Є. Пеленський (греко-католицька церква святого Андрія в Лідкомбі в Австралії, 1961 р.); Юліан Ястремський (греко-католицький собор Пресвятої Богородиці у Філадельфії у США, 1964 р.); Лючіо ді Стефано (греко-католицький собор святої Софії в Римі, 1969 р.); Вільям Гілбертсон (греко-католицька церква святого Константина та Єлени в Міннеаполісі у США, 1972 р.); Юрій Корбин (кілька православних храмів у штаті Каліфорнія у США); Аполінарій Осадца (греко-католицькі собори святого Юрія в Нью-Йорку і святих Володимира та Ольги в Чикаго — обидва 1978 р.).

До українсько-бароккової стильової школи в церковній архітектурі країн Заходу треба віднести одного з найвідоміших українських архітекторів на Заході Юрія Кодака з Оттави — сина класика української літератури Степана Васильченка. Він спроектував понад десять храмів у Канаді і США; найвідоміші з них такі: православна церква святого Володимира в Садбурні в Канаді (1952 р.); православні церкви святого Дмитра в Лонг-Бренчі і святого Володимира в Гамільтоні в Канаді (обидві 1954 р.); православна церква-пам'ятник святого Андрія в Саут-Бавнд-Бруку, штат Нью-Джерсі, США (1968 р.); собор Успіння Богородиці в Оттаві (1978 р.). Українське барокко взяли за основу своїх архітектурних проектів В. Січинський (православний собор святої Софії в Монреалі, 1962 р.); Т. Григорчук (православна церква святого Дмитра в Куритибі в Бразилії, 1956 р.); П. Стеценко (православна церква святого Афанасія у Гренвілі в Австралії, 1956 р.); М. Нечитайло (православна церква святого Володимира в Куритибі, 1958 р.); В. Гриненко (греко-католицький собор святої Покрови в Буенос-Айресі, 1968 р.); О. Повстенко (православний собор Святої Трійці у Вінніпезі, 1962 р.); Ю. Куриленко (православна церква святого Володимира в Лос-Анджелесі, 1962 р.); Г. Хорош (православна церква Святої Трійці в Лондоні в Канаді, 1964 р.); І. Тилько

(православна церква Івана Хрестителя в Джонсон-Сіті, штат Нью-Йорк, США, 1969 р.); М. Німців (греко-католицький собор святої Родини в Вашингтоні й греко-католицька церква святого Андрія в Лурді у Франції — обидва 1981 р.); А. Дейнека (православна церква святої Покрови в Сіднеї, 1963 р.); Г. Вальдграве (православна церква святого Михайла в Звартберзі в Бельгії, 1985 р.); І. Жуковський (греко-католицька церква Івана Хрестителя в Гантері, штат Нью-Йорк, США, 1964 р.).

Загальновизнаним митцем модерної української церковної архітектури на Заході, зокрема, в Канаді, є Радослав Жук. Форми його творінь також базуються на засадах української традиції, але вони ґрунтовно й оригінально переосмислені (православна церква Святої Трійці в Канорі, 1963 р.; греко-католицька церква святого Михайла в Тунделі, провінція Манітоба, 1964 р.; греко-католицька церква Хреста Господнього в Тундер-Бей, провінція Онтаріо, 1967 р.; греко-католицька церква святого Михайла в Трансконі, 1965 р.; греко-католицька церква у Форт-Ружі, провінція Манітоба, 1963 р.; греко-католицька церква святого Йосипа у Вінніпезі, 1962 р.; греко-католицька церква святої Євхаристії в Торонто, 1968 р.; греко-католицька церква Святої Трійці в Кергонксоні, штат Нью-Йорк у США, 1977 р.). Ці храми дають досить повне уявлення про новаторство Жука, глибоко закорінене, одначе, в традиції нашої сакральної архітектури. З-поміж багатьох інших авторів проектів модерних напрямів є О. Вингринович, Р. Думин, О. Ковалишин, О. Ласько, В. Олексій, З. Мазуркевич, Е. Престон, О. Пристай, В. Кулемар, І. Сімонс, Р. Павлишин, В. Гродзик, В. Гілбертсон, Н. Воєвідка, С. Ваврик, М. Ляхета, Ю. Ясинський.

Це — лише невелика частина тієї великої програми церковного будівництва, що розгорнулося в українській західній діаспорі в другій половині XX століття. Переважну більшість церков парафії будували власними силами, замовляючи проекти місцевим архітектурним бюро або фірмам. У віддалених од великих міст районах споруджувалися невеликі дерев'яні церковці на сорок-п'ятдесят віруючих; вихідці з певних областей України бажали, щоб такі церковці були в гуцульському, подільському, волинському, буковинському чи ще якомусь «стилі». Тому, поряд із капітальним храмовим будівництвом, розвинулася народна архітектурна творчість: теслі згадали й відновили традиції дерев'яного будівництва «у зруб», «у закид», виготовляли ґонт, черепицю. Такі церковці й каплиці в народному дусі споруджувалися й продовжують споруджуватися на так званих «хуторах», тобто віддалених фермах українських хліборобів у степах Канади, США, на безкраїх рівнинах Бразилії, Аргентини, Австралії. Проте архітектура цих храмів має велике значення й для професіоналів, особливо неукраїнського походження; адже ці фахівці можуть вивчити й осягнути суттєві форми українського храму й запровадити їх у власних проектах.

Так само архітектура є визначальним моментом для різьби іконостасів і малювання ікон. Згідно з віковічними традиціями Української Церкви, парафії в діаспорі збудовані на широких демократичних засадах: клір здійснює духовну опіку, а громадам мирян належить повне й виняткове право на церковне майно. Тому все, що стосується мистецтва храму, вирішується спільнотою, піддається обговоренню та дискусії, виконується за згодою більшості віруючих. Громади ж мають, як правило, виважену з естетичного погляду позицію: стиль іконостаса й ікон має узгоджуватися зі стилем храму. Домагатися такої суголосності архітектури, різьби і малярства було порівняно просто в першій половині та середині XX століття, коли громади запрошували різьбярів, котрі знали традиції, мотиви й технічні засоби декоративної іконостасної різьби ще з України. Проте з часом таких майстрів ставало все менше, і громади змушені були звертатися до деревообробних фірм, які на цих традиціях не розумілися. Отже, потрібно було виготовляти детальні проекти іконостасів з урахуванням архітектурного стилю церкви й малярського стилю ікон. У США та Канаді заведено такий порядок, що іконостас планує архітектор храму чи маляр ікон. Цим зменшується або й виключається можливість еклектичних рішень.

Коріння української ікони діаспори міститься, звичайно, в Україні. В українському секторі Музею Цивілізацій у столиці Канади місті Оттаві зберігаються народні ікони, привезені першими групами переселенців з України наприкінці XIX століття. Такі ікони були встановлені в першій збудованій на канадській землі 1899 року православній українській дерев'яній церкві святого Михайла в Гардентоні, у провінції Манітоба [222]. Втім, ще й на початку XX століття в церквах українців за океаном установлювалися привезені з Батьківщини ікони. Пізніше, коли в Канаді та інших країнах з'явилися перші ікономалярі, ці простенькі невеликі ікони були забрані по домівках і музеях як спогад про Україну, а натомість встановлені нові, більші, справді іконостасні образи́. Зібрання народних ікон згаданого Музею Цивілізацій — це, за словами куратора українського сектора музею доктора Роберта-Богдана Климаша, лише невелика частина ікон, привезених емігрантами. Інші зберігаються в музеях провінцій, єпархіальних та парафіяльних зібраннях і в громадян удома [223]. Найбільша цінність, яку взяли з собою убогі українські емігранти,— це фольклор: усний, пісенний, образотворчий. Він прижився в громадах і продовжує рясно родити вже сто років — у четвертому й навіть п'ятому поколіннях української діаспори [224]. Розвиток української ікони тут також узяв свій початок із фольклорного річища й тривав до кінця першої світової війни. На цих іконах ми бачимо повністю європеїзовані, українізовані лики Ісуса Христа, Богородиці, апостолів, святих; постаті трактовані осяжно, помітна тенденція до декоративності. Ті образи́ намальовані на різних матеріалах — загрунтованому полотні, дошках, фанері, картоні, бляси.

Зародження професійного ікономалярства за океаном пов'язане з діяльністю Петра Липинського (1888—1975 рр.), котрий прибув до Канади з Галичини після першої світової війни як сформований митець. Навчався він у парафіяльній ікономалярській майстерні в місті Гусятині, потім у майстерні Почаївської лаври; малював ікони, близькі до стилю класицизму для церков Тернопільщини. За 50 років творчості в Канаді Липинський виконував ікони й настінні малювання для 40 храмів греко-католицьких і православних громад провінцій центральної і західної Канади — Манітоби, Саскачевану та Альберти [225]. Метод його праці відзначається професійністю підходу до кожної деталі й кожного етапу виготовлення іконостаса. Він виконував шкіци загальної композиції, потім опрацьовував окремі вузли, яруси й, нарешті, окремі ікони. Усі складові мають викінчений вигляд, адже вони подавалися на розгляд церковної громади. Проекти ікон Липинський малював акварельними фарбами, як і проекти обрамлень, колонок, орнаментів.

Його іконостаси дещо одноманітні за конструкцією. Вони складаються з трьох, чотирьох або п'яти ярусів, а рами для кожного ярусу досить подібні в усіх іконостасах. Липинський мало використовував рослинні мотиви, але багато уваги приділяв архітектонічній цілісності. Єдина варіантність, яку він допускав у намісних іконах,— це або сидячі постаті Христа й Бого-

родиці, або стоячі. Проте він різноманітніший у деталях, компонуванні складок одягу, у нюансах кольорів і грі світлотіні [226].

У міжвоєнний період у Канаді працювали ще двоє професійних українських ікономалярів, які приїхали в цю країну з навичками й досвідом праці у своїй галузі. Перший із них — Павло Заболотний — малював у 30-ті роки ікони в стилі класицизму, як і Петро Липинський. Як свідчить повністю виконаний ним іконостас і стінописи в греко-католицькій церкві в місті Айтуні, провінція Саскачеван (1939—1940 рр.), Павло Заболотний майстерно будував композицію, володіючи при цьому різноманітними засобами академічного малярства. На жаль, біографія його не вивчена. Не виключено, що він закінчив якусь добру малярську школу, можливо навіть академію, бо його рисунок вражає точністю, викінченістю, а манера характеризується багатством підмальовок, впевненістю письма.

Другий із згаданих мистців — Степан Меуш — малював іконостас і стіни у великому за розмірами храмі Богородиці — Невтомної Допомоги в місті Йорктоні, також у провінції Саскачеван (1939—1941 рр.). На відміну від Липинського та Заболотного, Степан Меуш зображував постаті в активній дії, у драматизованих позах, із виразами глибоких почуттів на їхніх ликах. Це особливо помітно в стінописі, присвяченому різним періодам життя Діви Марії, відповідно до назви церкви. Одяг на персонажах мальовничо розвівається, наче вони йдуть назустріч рвучкому вітрові. Цей додатковий динамічний акцент наповнює храм відчуттям якогось нестримного руху і справляє сильний декоративний ефект. З іншого боку, ікони змальовані у великих формах, широкими мазками, а постаті святих відзначаються осяжністю й масивністю.

Створення ситуації якогось переборення простору, опір невидимій силі пов'язує малярство Меуша в Йорктонському храмі з деякими характерними рисами стилю бароко, хоч в іконографічних моментах і в колориті майстер ближчий до класицизму. Великий купол церкви та склепіння Меуш заповнив образами Бога-Отця, Ісуса Христа і сценою коронування Богородиці. Постаті намальовані в небесному просторі, у якому пливуть хмари й літають ангели (їх аж сто п'ятдесят сім). Це відчуття безмежного простору й швидкого руху — свідчення свідомого вибору мистцем бароко як вихідного стилю для створення монументального образу цілого інтер'єру храму, підкреслення його своєрідної архітектури [227].

З нечисленних прикладів творчості малярів-професіоналів на ниві сакрального мистецтва довоєнного періоду випливає й окреслюється тенденція, яка набуде ще чіткіших обрисів після другої світової війни: тенденція «ретро» — повернення до колишніх мистецьких стилів ікон в Україні, але вже в новому поєднанні та осмисленні. У минулі віки стилі спливали широко й повільно, як хвилі океану: вони ритмічно змінювали один одного, іноді напливали один на одного. Тепер ця багатовікова панорама лежала перед очима нових поколінь мистців завдяки збереженим від кожної епохи й кожного стилю — хоч і нечисленних, але визначних пам'яток ікономалярства. Опинившись в чужих і далеких від України культурних та етнічних середовищах, наші мистці припадали до джерел минулого, як спраглий мандрівник — до чистої води з криниці: на чужині це далеке рідне сприймалося з особливою гостротою.

Академічна освіта XX віку ще більше, ніж у XIX столітті, виховувала індивідуальність мистця, його неодмінне жадання мати щось своє у творчості. Ця система виключала наслідування чогось — будь-де і будь у чому, навіть у вічно традиційному ікономалярстві. Тому ті малярі-професіонали, які по війні опинилися в Західній Європі, Північній і Південній Америці, Австралії, не могли прямо наслідувати ні ікон візантинізму, ні ренесансу, ні бароко й рококо, ні романтизму й класицизму. Але вони могли скористатися якимись рисами одного чи кількох із цих старих стилів як вихідним джерелом для нового стилетворення. Таким чином, «ретро» набувало характеру стильового синкретизму, тобто спокійного, вмотивованого об'єднання рис давніх стилів. Характерно, що чим ближчим був стиль до нашого часу, тим менше він мав прихильників. За винятком Липинського та Заболотного, класицизмом на Заході майже ніхто не цікавився. А от до візантинізму був особливо підвищений інтерес. Потім — до ренесансу й ще далі — до бароко.

Процес єднання стилів — тонка й відповідальна творча праця. Щоб не обернутися грубою еклектикою, вона вимагає таланту, чуття ікони давньої й сучасної. Саме тому вдалі спроби стильових об'єднань в українській іконі на Заході зроблені справжніми майстрами — «патріархами» нашого малярства — Петром Холодним, Юрієм Новосільським, Святославом Гординським, Михайлом Осінчуком, Петром Андрусевим, Теодором Бараном, Ювеналієм Мокрицьким, Михайлом Дмитренком, Іваном Денисенком, Станіславом Конаш-Конашевичем.

Петро Холодний (1902—1990 рр.) — син відомого вченого і мистця Петра Івановича Холодного; рано виявив свій талант водночас у трьох видах образотворчого мистецтва: малярстві, графіці, скульптурі. Його довоєнний творчий доробок загинув під час другої світової війни. 1950 року Петро Холодний поселився у США. Головним в його творчості стає ікономалювання. Здобув він визнання й у графіці (як ілюстратор видань Наукового Товариства імені Тараса Шевченка та Вільної Української Академії Наук у США, творів українських письменників діаспори, автор багатьох майстерно виконаних рисунків комах). У царині скульптури Петро Холодний спорудив ряд пам'ятників на Українському національному цвинтарі-пантеоні в Саут-Бавнд-Бруку, штат Нью-Джерсі. Світову славу Петро Холодний здобув сорокарічною працею в ікономалярстві. Цілі іконостаси, їхні фрагменти виконав майстер для українських кафедральних православних соборів — святого Володимира в Нью-Йорку і святого Андрія в передмісті Вашингтона — Сілвер-Спрінгу; для храму-пам'ятника святого Андрія в Саут-Бавнд-Бруку, церкви святого Івана Хрестителя в Гантері й проекти вітражів для собору святого Юрія Змієборця в Нью-Йорку. Для української православної церкви в місті Глен-Спеї, де мешкав на схилі життя, виконав запрестольний образ Богоматері — одну з найбільших за розмірами українських Богородичних ікон у США. Ікони пензля Петра Холодного є також у приватних зібраннях, наприклад, у лікаря-хірурга Юрія Сая в штаті Нью-Джерсі, у музеях. Багато років майстер був науковим радником Українського музею в Нью-Йорку.

З арсеналу засобів, які пов'язують творчість Петра Холодного з українсько-візантійським стилем ікон, відзначимо площинність і чітку локалізацію кольорів. Ці засоби він використовував у притаманний йому спосіб — органічної єдності лінійно-контурних форм. Добираючи контурні лінії різної товщини й плавності, мистець домагався надзвичайної пластичності образу. За витонченим колоритом, ритмікою площин і ліній такі відомі ікони Холодного, як Богородиця Ніжності, Благовіщення, Різдво Христове, стоять на рівні візантійських ікон давньої константинопольської школи.

Ікони Петра Холодного близькі до ікон пізнього періоду Візантійської імперії; у мистецтвознавстві стиль цього періоду дещо умовно називають «палеоло-

гівським», пов'язуючи його з останньою династією візантійських імператорів — Палеологів. У цей час, тобто в XIII—XIV століттях, в іконах Візантії, зокрема в іконах столичного константинопольського письма, помітні ознаки наближення епохи Відродження — це доба Проторенесансу. Те ж саме спостерігаємо й у сакральному мистецтві Італії — в картинах і фресках Чимабуе, Джотто, Дуччо, Сімоне Мартіні, Амброджо Лоренцетті, Андреа Пізано. Як у Візантії, так і в Італії, особливо у творчості майстрів Сієни та Флоренції, у XIII—XIV століттях яскраво виявилися передвідродженські риси [228] — драматичне напруження дії, психологічна глибина образів, концентрація уваги на розвиткові сюжету, прояснення палітри. Глибока людяність, душевні переживання характеризують образи Христа, Богородиці й на іконах Холодного, стильово близьких до мистецтва XIII—XIV століть у тодішніх передових у мистецькому відношенні країнах.

Інші прихильники візантійської ікони, наприклад Юрій Новосільський, зверталися до суворішого стилю, так званого комнінівського, пов'язаного з імператорською династією Комнінів, попередників Палеологів. Кілька іконостасів Юрія Новосільського в греко-католицьких храмах українців у Польщі, а також його стінописи в українській греко-католицькій церкві святого Андрія в південнофранцузькому місті Лурді, де було проголошено чудотворне з'явлення Діви Марії,— вирізняються аскетизмом і підкресленою суворістю зображень святих; ця суворість поєднується з напруженістю, з якимось містичним випромінюванням трансцендентальної (позасвідомої, потойбічної) енергії. Новосільський обирає темні, глибоко насичені кольори, які домінують у всіх образах іконостаса (наприклад, в іконостасі української греко-католицької каплиці у Вищій Духовній Семінарії в Любліні, в якому панує темна коричнево-брунатна гама кольорів) або в стінописі (як-от, синьо-кобальтовий тон фресок церкви святого Андрія в Лурді). Змальовані Новосільським святі — це глибокі старці з довгими клиноподібними бородами й такими ж клиноподібними, майже чорними тінями під очима, на впалих, висохлих щоках. Іноді мистець малював лики червоними, мовби переповненими крайнім напруженням, підсилено гострими й колючими поглядами очей, котрі дивилися з глибоких тіней. Це якраз той суворий стиль, що був поширений у Візантії в післяіконоборський період і в якому відбилися драматизм, а то й трагізм жорстокої майже 116-літньої релігійно-громадянської війни.

До послідовників візантійських стилів — комнінівського й палеологівського — серед мистців української діаспори можна віднести ще Юрія Козака, Павла Лопату, Мирона Білинського, Олександра Дяченка-Кочмана, Андрія Харину (усі зі США) [229]; Тараса Сніґуровича (Канада). Та все ж, до суто візантійських стилів, як і до стилю ікон Київської Русі-України, тяжіє не така вже й значна частина майстрів української ікони. Більшість шукає різних варіантів стильового синтезу, де візантинізм часто править за основу, але при цьому враховуються й інші стильові нашарування. Найчастіше згаданий синтез будувався на поєднанні таких рис: візантинізм — ренесанс, візантинізм — барокко, візантинізм — класицизм. Менш поширене явище — це об'єднання ренесансу й барокко та ренесансу й романтизму. Окрему групу складають ікономалярі модерністського та експериментального спрямування, які не враховують давніх стилів малярства або враховують по-своєму, суб'єктивно. Та спільною рисою для всіх шукань і напрямів у сучасній українській іконі в діаспорі є прагнення до особистого розуміння й трактування ікони, власне ставлення до світової й національної ікономалярської спадщини.

Помітною постаттю в церковному мистецтві української діаспори другої половини XX століття був Святослав Гординський (1906—1993 рр.). Він прийшов до мистецтва ікони вже сформованим мистцем, після того, як 1949 року переїхав із Мюнхена до США. Гординський оселився в місті Верона, штат Нью-Джерсі, недалеко від Нью-Йорка; він багато років працював у майстерні на горішньому поверсі славетного Українського Інституту Америки в Нью-Йорку, поблизу Метрополітального музею. В Україні Гординський сформувався як світський маляр і, мабуть, ніколи б не зайнявся іконою, якби не еміграція за океан і не потреба храмів численних українських громад у США, Канаді, Італії в добрих іконостасах та іконах.

Ікони Святослава Гординського стильово ґрунтуються на візантійській естетиці. Але його інтерпретація святого образу — іншого порядку, ніж у Петра Холодного. Майстер, що мав репутацію найбільшого авторитету в галузі українського ікономалярства на Заході, сформулював своє ставлення до поствізантійських змін в українському іконописі так: «Найбільшої шкоди традиційній іконі, з її усталеними формальними вартостями, завдав відхід від давньої дисципліни, композиційної і формально-технічної... Іконописці почали, не завжди критично, переробляти мотиви різних релігійних сцен з гравюр, через що вносили в ікону не завжди оправдані елементи чужих стилів, побуту, архітектури, типажу. До того іконописець, як правило, не вживав моделя, який для західного мистця був справою найпершої важности. В результаті це почало давати твори іконографії, де не раз під загальною зверхньою пишнотою ховалися сумнівна анатомія тіла, фантастичні складки одеж, що нелогічно спадали вниз, драматичні, але непевні своєю театральністю рухи тощо. Тут часто виступають наверх риси учениитва й ремесництва, які в іконі, що її головним завданням було втримання традиції, були явищем радше додатнім» [230].

І сумнівна анатомія, і фантастичні складки, і драматичні рухи — це ознаки барокко в іконі. Гординський не був його прихильником, хоч, як свідчать збережені пам'ятки, майстри створили багато високопрофесійних ікон у стилі барокко, де постаті, складки одягу, рухи намальовані бездоганно. Риси барокко справді відсутні у творчості Гординського, зате характерною ознакою індивідуальної манери майстра є сплав візантинізму з ренесансним стилем. Візантинізм Гординського — то пізній, палеологівський візантинізм із виразним відчуттям ідей передренесансної доби, що їх майстер наповнює справжнім гуманізмом і гармонійністю. Традиційні схеми ікон іконостасних чинів (намісного, молільного, святкового, апостольського) Гординський наповнює рівновагою й гармонією. Прориси, лінії, контури чи не найбільше пов'язують ікони Гординського з візантинізмом. Але це щедре використання лінійності не знаходить підтвердження у, здавалося б, логічній площинності, яка у Візантії завжди супроводжувала лінеарність. Мистець трактує постаті осяжно й у прямій перспективі. Іконографія образів Гординського поєднує в собі компроміс між східним ликом і європейським обличчям, про що, зокрема, свідчать його ікони для кількох церков Вінніпега й цілого іконостаса для церкви святих Петра й Павла в Саскатуні, виконані в 1975—1976 роках.

Звертаючись поряд з ікономалярством до мозаїки, майстер і тут у характерному для Візантії, балканських країн та Київської Русі-України монументальному мистецтві, лишився на візанто-ренесансному стильовому пограниччі. Наприкінці 60-х років Гординський одержав запрошення від предстоятеля УГКЦ

кардинала Йосифа Сліпого — розмалювати в мозаїчній техніці інтер'єр збудованого в 1967—1969 роках українського кафедрального собору святої Софії в Римі — на віа Боччеа, 478 (архітектор — італієць Лючіо ді Стефано). Свій вибір недавній в'язень ГУЛАГу кардинал Сліпий зупинив на Гординському з огляду на його знання та досвід як ікономаляра візантиністського, проторенесансного спрямування, що його любив сам кардинал.

Гординський опрацював систему мозаїк, подібну в основних композиційних вузлах до системи мозаїк Софії Київської («Христос Вседержитель» у склепінні під куполом, «Причастя апостолів» у центральній апсиді). Але додав ще кілька нових біблійних сюжетів («Сотворіння Всесвіту», «Нагірна проповідь») та сцен з історії Української Церкви раннього періоду («Володимир Великий», «Княгиня Ольга», «Ярослав Мудрий», «Володимир Мономах», «Данило Паломник», «Нестор Літописець» та інші). При освяченні собору 27—28 вересня 1969 року папою Римським Павлом VI і кардиналом Йосифом Сліпим була вкрита мозаїками лише центральна апсида. Повністю завершено оздоблення собору мозаїками до Мілленіума — свята тисячоліття хрещення Київської Русі-України (1988 р.). Упродовж усього цього часу Гординський жив то в Римі, то в себе у Вероні. Проекти мозаїк натурального розміру він опрацьовував переважно у своїй робітні в Українському Інституті Америки. За цими ескізами мозаїсти на чолі з досвідченим фахівцем італійцем Марко Монтічеллі в Римі вкривали венеційською мозаїкою, метр за метром, увесь собор — від купола до підлоги [231]. Унікальність храму як такого, що цілком укритий мозаїками (іншого повністю мозаїчного собору сьогодні нема ніде), доповнюється високою мистецькою якістю мозаїк. Тут поєднані контурно-лінійні засоби, характерні для візантинізму, з тоновими, властивими ренесансному стилеві. Привертають увагу вільні рухи персонажів, відсутність у них напруження. Усе підпорядковано завданню створити відчуття гармонії. І це помітно як у формі малярства, так і в змісті сцен: Володимир Мономах зображений із книжкою «Повчання дітям». Його поза вільна й природна для людини, яка працює над книжкою. Передача руху тут далека від традиційного ієратизму. Постать Володимира Мономаха зображена в русі, але цей рух — без напруження, як то спостерігаємо в багатьох творах сакрального мистецтва. Переборення мистцем ієратизму в показі характеру, настрою та руху доповнюється ще одним суто ренесансним засобом — розкритим углиб простором, збудованим за законом прямої перспективи. У мозаїці «Сотворіння Всесвіту» на південній стіні під склепінням собору святої Софії в Римі бачимо розгорнений краєвид з озером, деревами, з дикою та свійською живністю. Як і давні українські майстри монументального малярства, Гординський будував сцени так, що в одних випадках умовні зображення переходять у реалістичні, в інших площинна форма переходить в осяжну, ще в інших вічний простір раю — із всеохоплюючим золотим сяйвом — переходить у земний, сповнений грою світла й тіні, простір. Гординський робив ці сполучення на основі глибокого вивчення української сакральної іконографії і, звичайно, не без логічно обґрунтованої творчої фантазії.

Такими самими поєднаннями візантинізму з ренесансом відзначаються й ікони Гординського. Їх можна вирізнити серед ікон інших майстрів особливим теплим колоритом, лагідними і вродливими ликами святих. Ще з 50-х років, коли Гординський почав малювати ікони для українських церков у містах і містечках східного узбережжя США, він вибрав певні типажі облич для головних образів християнської іконографії, як вони представлені в іконостасах. Ці лики не лише зорієнтовані на український типаж облич, а й ретельно підібрані щодо вроди. Тут майстер дотримувався давніх вимог про неодмінну духовність іконного лику, але дещо ігнорував другу частину цих вимог, що святі нібито не повинні бути дуже гарними на вроду. Він прийняв ренесансну концепцію — про невіддільність краси духовної від краси фізичної. Ця краса навіює віруючій людині побожність та естетичну насолоду одночасно.

Може, найхарактернішою іконою Гординського в цьому відношенні є «Ісус Христос зі святим Володимиром і святим Йосафатом» — для запрестольної стіни в каплиці Української Колегії святого Йосафата в Римі (1970 р.). Господь на престолі змальований із точним дотриманням візантійської палеологівської іконографії — аж до лінійних прорисів складок одягу та пробілів на святому лику Ісуса. Проте лик Господа не є візантійський, а радше слов'янський, український. Це ще ясніше підкреслено в ликах предстоячих — святого Володимира й святого Йосафата, які є натхненні, прекрасні й побожні водночас. Уся ікона витримана в колориті теплого червінного золота, поєднаного з голубим і брунатно-бронзовим кольорами. У композиційному плані ця велика, справді монументальна ікона являє собою своєрідний український чин Моління (Дейзиса), де традиційні місця Богородиці та Івана Хрестителя займають Володимир із макетом Десятинної церкви й атрибутами хрещення та державництва — праворуч Ісуса; і мученик Йосафат — з атрибутами архієрея й макетом Полоцького собору, де він був архієпископом у XVII столітті.

Гординський став видатним майстром ікони-вітража. Хоч для України вітраж загалом не характерний, але він поширився в українських церквах на Заході в XX столітті,— мабуть, під впливом католицького й протестантського храмовлаштування. Більшість одно- й багатофігурних вітражів спроектовані й виконані західними фахівцями й у західних-таки традиціях. Гординський же трактував вітраж як своєрідну ікону для вікна — він дотримувався іконної лінійно-площинної стилізації, освячених традицією символічних кольорів, відповідної іконографії. Серед багатьох іконо-вітражів Гординського особливою красою вирізняються вітражі з образами Володимира й Ольги в уже згаданій Колегії святого Йосафата в Римі. Хрещате тло чудово узгоджене з геометризованим декором вітражів, а червоні, сині, бузкові, брунатні кольори князівських убрань створюють враження переливів на коштовних каменях.

У Гординського було розвинене почуття майстра-монументаліста. Навіть в іконі, яка належить до категорії станкових мистецтв, помітне його прагнення виражатися піднесено-урочистою й величною мовою монументаліста. Римський період творчості Гординського як мистця сакральних образів відзначався особливим злетом його монументалістського мислення. Мабуть, тут не обійшлося й без впливу атмосфери «вічного міста», і грандіозності праці самого Гординського над мозаїками для собору святої Софії. Одночасно з проектами мозаїк він спроектував іконостас для цього собору з мармуру й позолоченого металу. Іконостас схвалили ієрархи УГКЦ та віруючі. Його прийняв і майстер, якому належало заповнити іконостас образáми — видатний мистець, чернець українського монашого згромадження братів-студитів Ювеналій Мокрицький (народився в 1911 р.). Різьба в мармурі, лиття з металу, позолота належать відомому італійському скульпторові Уго Мацці, який, до речі, виконав мармурові статуї Тараса Шевченка перед Українським Католицьким Університетом в Римі й трьох ангелів для фонтана «Свята Трійця» на майдані

перед собором святої Софії. Таким чином, майдан у престижному районі Рима дістав цілісне архітектурне завершення.

Ікони пензля Ювеналія Мокрицького в соборі святої Софії в Римі є одним із найвидатніших досягнень українського ікономалювання в XX столітті. Усім своїм ладом 26 образів іконостаса добре узгоджені з мозаїчним малярством Гординського. Обидва майстри дотримувалися того самого стильового синтезу — візантійсько-ренесансного, а також виходили з подібних іконографічних принципів — орієнтації на український типаж облич. Основою колористичної гами ікон Мокрицький обрав «золоту систему», подібно до того, як це зробив і Гординський у мозаїках. Класична точність зображення постатей і лагідність святих ликів, без найменшого виразу суворості, також єднає манеру Мокрицького з манерою Гординського.

Мокрицький здобув вищу мистецьку освіту в академіях мистецтв у Празі й Відні, а до цього вчився ікономалярству в майстерні студитів, якою опікувався митрополит Шептицький. Крім того, Ювеналій Мокрицький одержав добру богословську освіту у Львові та Празі. Задовго до Свято-Софійського іконостаса він намалював чимало окремих ікон у Німеччині (1948—1950 рр.), Італії (1950—1955 рр.) та Канаді (1956—1963 рр.). Свято-Софійський іконостас отець Ювеналій виконував на переломі 60-х і 70-х років XX століття — після того, як собор був закінчений і тривало його оздоблення мозаїками. Майстерні отця Ювеналія в ці роки містилися у двох монастирях в околицях Рима — Гроттаферрата і Студіон [232].

Іконостас складається з трьох ярусів — пределли, намісного і святкового; отже, він невисокий і дає змогу віруючим споглядати всю горішню частину апсиди з мозаїчними сценами Бога-Отця, Моління та Євхаристії. Іконостас спроектовано так, що над царською брамою, дияконськими дверима й намісними іконами залишається достатньо простору, щоб можна було побачити орнаменти в долішній частині апсиди, безпосередньо за престолом. Солея перед іконостасом невисока, викладена дзеркально шліфованим мармуром світло-коричневого кольору з білими прожилками: на поверхні лискучого мармуру, мов на плесі води, віддзеркалюється весь іконостас. На ажурній позолоченій царській брамі, на двох стулках, зображені на повен зріст євангелісти, а над ними — сцена Благовіщення. На північних дияконських дверях — образ диякона-мученика Стефана, на південних — образ іншого диякона — Романа Солодкоспівця. Увінчаний іконостас семираменним хрестом із Розп'яттям. Цей хрест нагадує відоме Розп'яття італійського майстра Проторенесансу з Флоренції Чимабуе (близько 1240—1302 рр.), який прославився своїми картинами й фресками в так званій «маньєра грека» — грецькій манері, сповненій надзвичайними драматизмом і духовною силою.

На іконостасі пензля Мокрицького нема таких обов'язкових ярусів, як апостольський і пророчий. Нема на ньому й сцен Моління й Таємної Вечері. Однак ці образи репрезентовані на мозаїках апсиди (у чинах Моління та Євхаристії); відсутність же зображень пророків компенсується чотирма старозаповітними іконами пределли із зображенням принесення жертви Авелем, Мелхіседеком, Авраамом і Мойсеєм, а також величною мозаїкою на тему книги «Буття» — «Сотворіння світу». Таким чином, мозаїки та ікони, доповнюючи одні одних, компонують достатню повноту репрезентації основних образів Біблії.

У наповненому спокійним золотавим світлом соборі іконостасові належить центральне місце. Його краса усвідомлюється при зосередженому вивченні. Він задуманий для молитовної медитації під час відправлення Божественної Літургії та інших служінь. Чотири намісні ікони (Ісуса Христа, Богородиці, Миколи Чудотворця та Йосипа Обручника) відрізняються від образів пределли й святкового ярусу своїми збільшеними розмірами. За стилем виконання вони аналогують галицьким ренесансним іконам другої половини XVI та першої половини XVII століть. Їхня візантійська основа набула особливої теплоти й ніжності, характерних для мистецтва епохи Відродження. Тут нема напруженості та надмірної суворості, що їх навіюють візантійські ікони. Духовність ікон пензля Мокрицького будується на вираженні почуттів милосердя й любові. Наприклад, у Богородиці Одигітрії втілено ідеальний образ материнства — спільний для східної ікони й західної картини — Мадонни.

Усякій барві Мокрицький зумів надати теплоти, яка гарно єднає колорит ікон із колоритом мозаїк. Золоте тло ікон не рівномірне, а наче з переливами, з мінливою світлоносністю, як і мозаїк. Впадає в око однотипність композиції та зовнішня подібність ликів святого Миколи Чудотворця, святого Йосипа Обручника (з намісного ярусу іконостаса) і святого Климента — папи Римського (запрестольний образ). Мистець змалював усіх худорлявими, з короткими кучерявими бородами й усіми іншими подібними рисами. Виглядає, що ця схожість не випадкова: для всіх трьох святих притаманні жертовність, палка любов до Бога та людей, мудрість. Це відповідає характерові й назві собору (Софії — премудрості Божої). Крім того, поряд із собором розташований Український Католицький Університет, названий ім'ям четвертого папи Римського Климента.

Поважний доробок Ювеналія Мокрицького для українських храмів Канади та США. Тут є його окремі ікони — запрестольні чи для намісних ярусів; а от для греко-католицької церкви святого Йосафата в американському місті Пармі, штат Огайо, він створив цілий іконостас (1987 р.) — у своєму візантійсько-ренесансному стильовому ключі, але з новими пошуками в ділянках композиції й колориту. Ікони Пармського іконостаса видовжені, підкреслено монументалізовані. Мистець використовує обмежену й стриману гаму кольорів, із переважанням червоно-брунатного й темносинього, а також акцентує чіткість контурних ліній. Од цього форма стає надмірно категоричною, позбавленою тої тремтливості й мальовничості, що скрізь виявлялася у Свято-Софійському іконостасі в Римі. Серед одиничних ікон пензля Мокрицького великою силою духовності вирізняється чудотворна Студитська ікона Божої Матері Одигітрії для українського чоловічого монастиря «Студіон» у містечку Маріно поблизу Рима.

Органічним єднанням характерних рис ікономалярства Київської Русі-України та ренесансного стилю відзначаються ікони й мозаїки Христини Дохват (народилася в 1934 р.). Мисткиня високого таланту ніби народжена для нового піднесення сакрального мистецтва. Вже близько сорока років вона працює на цій благодатній ниві, хоча з юних літ готувалася стати дизайнером. У десятирічному віці (1944 р.) Христина разом із матір'ю й сестрою залишила рідне село Бурканів Бережанського району на Тернопільщині (батько загинув під час сталінських чисток української інтелігенції в Західній Україні — після горезвісного «визволення» 1939 року). Словаччина, Австрія, Німеччина і США — такі мандри супроводжували дитинство та юність Христини Дохват. Мистецьку освіту вона здобула в місті Сарасоті, штат Флорида, і на факультеті образотворчого мистецтва Пенсільванського університету в місті Філадельфії, вивчаючи класичне й модерністське мистецтво світського напряму. Але вдома й у школі черниць сестер Василіанок, у яких

вона проходила підготовку відразу по приїзді до Філадельфії, Христина Дохват дістала ґрунтовну освіту з іконознавства. Випадок допоміг їй змінити свою професійну орієнтацію після закінчення Пенсільванського університету: побачивши її фотографію в одній із філадельфійських газет серед вихованців факультету образотворчого мистецтва, до дівчини зателефонував парох української церкви святої Покрови отець Петро Липин і попросив намалювати ікону Богородиці для храму. Було це 1956 року. Христина малювала ту ікону довго — майже чотири місяці — і за цей час перечитала багато книжок та переглянула низку альбомів із репродукціями ікон різних країн, надолужуючи ту ділянку релігійного мистецтва (храмове мистецтво східних країн візантійської традиції), яка в університеті не вивчалася [233]. Під час цієї праці, поєднаної з самостійними напруженими студіями, Дохват усім серцем полюбила мистецтво ікони, якому безроздільно віддала ввесь свій високий і щедрий талант.

За минулі майже чотири десятиліття вона створила цілі іконостаси, окремі яруси для них (частіше — намісні) й окремі ікони для 60 українських, грецьких, ліванських православних та греко-католицьких церков у багатьох штатах східного узбережжя США (Пенсільванія, Нью-Джерсі, Нью-Йорк, Коннектікут, Огайо та інших).

Щодо окремих ікон, то їх замовляли у Христини не лише ієрархи, клірики й миряни східного обряду (православні й греко-католики), а й західного обряду (римо-католики). Ікони пензля Христини Дохват мають таку високу духовність і мистецьку витонченість, що не лишають байдужим нікого, хто любить мистецтво Церкви, без огляду на конфесійну належність. Так, після закінчення будівництва Свято-Софійського собору в Римі (1969 р.) кардинал Йосиф Сліпий замовив у Христини Дохват ікону зі знаменитого українського образа XII століття — Вишгородської ікони Богородиці Ніжності (Єлеуси). Ікона, щойно мисткиня її закінчила, була послана до Рима й виставлена під час відвідання собору тодішнім папою Римським Павлом VI. Вона справила на папу надзвичайне враження. Подивитися на неї приїхало багато кардиналів з Ватикану, а за ними — п'ять тисяч прочан. Кардинал Сліпий писав Христині до США: «Ватикан, дня 15 жовтня 1969. Високоповажна пані мистець! Велике спасибі за Вашу пам'ять і за Вашу прегарну та високомистецьку ікону Матері Божої, яку подивляли на посвяченню собору святої Софії святіший отець папа Павло VI і п'ять тисяч паломників. Нехай Божа Премудрість винагородить і благословить дальшу Вашу працю» [234]. Хоч ікона є повторенням знаменитої Вишгородської (пізніша її назва — «Владімірская»), але вона являє собою по суті новий твір.

Найсуттєвіші зміни внесла Христина Дохват в іконографію Христа й Богородиці, залишивши незмінною композицію Вишгородської ікони. Вона інтерпретувала зовнішність святої Діви та її Сина в суто ренесансному дусі, виразно підкресливши ніжність, любов, ласку, акцентуючи увагу на особливій красі обох осіб. Богородиця Ніжності є улюбленим твором мисткині — вона виконувала цей образ багатократно.

Особливістю ікон Христини Дохват є майже ювелірне опрацювання деталей. Із тонким чуттям декоративності й ритму вимальовує вона одяг Богородиці, складки, орнаменти на сорочці Ісуса Христа. Золочені тла й рами виконані у формах ренесансного стилю. Виткі стебла, грона винограду, квіти вражають багатством мотивів; німби і тла нагадують своєю вишуканістю старокиївську ювелірну техніку зерні. Тло на іконах завжди активне, ніби рухливе. Тиснення орнаменту Дохват робить на спеціальній пасті «гессо емпасто», а відтак укриває затверділу масу тонкими пластинками золота високої, у 23 карати, проби.

Христина Дохват — мисткиня рідкісного таланту й великої працелюбності. Однаково успішно працює вона і як ікономалярка, і як майстриня монументальних жанрів сакрального мистецтва: мозаїк, стінописів, вітражів. Мозаїки й вітражі вона тільки проектує, доручаючи виконання технікам із мозаїчного й вітражного мистецтва. Стінописні ж твори виконує сама. Однією з її удач є комплексне вирішення інтер'єру української каплиці Діви Марії у величезному соборі «Мері Шрайєн» у столиці США Вашингтоні (1972 р.): Дохват спроектувала одноярусний (намісний) іконостас і намалювала для нього чотири ікони, виготовила проект мозаїки Покрови Богородиці для запрестольної стіни й двох мозаїк на бічних стінах каплиці, самостійно розмалювала склепіння.

Інший її відомий твір — мозаїка «Пророк Ілля на вогняній колісниці» на головному фасаді Іллінської церкви в штаті Нью-Джерсі (1982 р.) — це сповнена блискавичного руху сцена, яка ілюструє відомий біблійний епізод узяття пророка Іллі на небо. Суворо дотримуючися засад іконографічного канону, майстриня намагається не повторювати себе й інших майстрів ікон. Це дуже важко зробити, зокрема, в намісних іконах, точно регламентованих щодо композиції, тематики, сюжетів. Глибоко вивчаючи традиції ікон різних країн, вона творить можливі в межах регламенту варіанти зображення особи Господа («Христос Вседержитель», «Христос Архієрей», «Христос — Я є Альфа й Омега»), Богородиці (Провідниці, Ніжності, а також зображення її з Ісусом на руках, коли Він грається), образів святих. Проте всеамериканську славу Христина Дохват здобула своїми іконами й мозаїками на теми Богородиці Ніжності, Богородиці Покрови та Богородиці Знамення (інші назви її: Непорочного Зачаття, Велика Панагія, Богородиця з Христом Еммануїлом). Багато мистців малювали ці ікони впродовж віків і, здавалося, всі порухи душі, всі найпотаємніші почуття й переживання вже давно відкриті й передані на попередніх іконах. Але Христина Дохват, яка не вчилася спеціально малювати ікони під час навчання в мистецькій школі Сарасоти й у Пенсільванському університеті, зуміла інтуїтивно відчути нову міру краси й духовності цього образу та втілити це засобами, знайденими нею на пограниччі двох мистецьких стилів [235].

Благотворність пошуків Христиною Дохват оптимальних варіантів єдності стилів візантинізму й ренесансу помітна в багатьох творах. Бачимо цю єдність на окремих іконах, навіть у частинах її творів, наприклад, при змалюванні орнаментів. Але стильовий синкретизм дає добрі результати й у монументальних творах — у мозаїках та в іконостасі українського кафедрального собору Пресвятої Богородиці в місті Філадельфії. Мисткиня розмальовувала цей великий собор поетапно — у 60-х, 70-х, 80-х роках. Коли зайти до собору, то перше, що приковує зір,— це мозаїчний образ Богородиці Знамення на запрестольній стіні, що під циркульним склепінням. Лики Діви Марії й Христа Еммануїла на її грудях викладені дрібною смальтою; постать Богородиці й тло — дещо більшими шматочками смальти. Від постаті променіють сім пучків світла; її оповивають чотири мандорли — тобто чотири сяючих площини дугасто-стрільчастої форми. Золоті промені на синьому тлі створюють атмосферу таємничого світла, що ллється згори.

Після цієї мозаїки Христина Дохват виконала проект величного іконостаса, намалювавши для нього всі п'ятдесят шість ікон. Іконостас добре пристосований до архітектури собору, повторюючи панівні циркульні форми інтер'єру. Він не закриває мозаїки Богородиці Знамення, а його аркова форма узгоджена з формою надвівтарної арки собору. Тут, в іконостасі, є аж сім

ярусів ікон. Христина Дохват знайшла правильне співвідношення між намісними іконами, де постаті трактовані на весь зріст, із дещо меншими іконами апостольського чину й ще меншими — святкового й пророчого чинів. До тисячоліття хрещення Русі-України вона завершила оздобу собору, виконавши два триптихи, тобто шість мозаїчних композицій обабіч вівтаря (на теми Різдва й Воскресіння Христа), а на головному фасаді виконала ще чотири мозаїки: образ Ісуса Христа, композицію на тему Берестейської Унії й до тисячоліття хрещення Київської Русі-України, а також мозаїчний портрет папи Івана-Павла II.

Іконотворчість Святослава Гординського, Ювеналія Мокрицького й Христини Дохват становить основу найпоширенішого варіанта стильового синтезу: «візантинізм — ренесанс». Усі троє — видатні майстри, наділені талантом, ніби покликані згори до мистецтва ікони. Усі троє здобули високу й різнобічну освіту в авторитетних мистецьких навчальних закладах. Вони різні за віком, різні в поглядах на мистецтво. Але їх об'єднали спільний корінь, спільна мистецька школа: українсько-галицька ікона XVI й першої половини XVII століть. Са́ме в Галичині у ці півтора століття досягнув найвищого рівня візанто-ренесансний напрям в ікономалюванні, зафіксований у кількох збережених пам'ятках високої мистецької вартості. Гординський, Мокрицький і Дохват — галичани за походженням. Вони були виховані в любові до цих ікон, де синтез візантинізму й ренесансу мав такі досконалі й завершені форми, що увійшов, можна сказати, у їхню підсвідомість.

Ось чому молодше покоління українських ікономалярів кінця XX століття теж обирає візанто-ренесансний стильовий напрям творчості як найприйнятнішу для себе модель. Молодші ікономалярі обирають ті чи інші ікони згаданих трьох майстрів за взірці для себе. Ось кілька прикладів. Черниця дівочого монашого згромадження сестер-служебниць Пресвятої Богородиці з Аргентини Селіна Макарчук розповідала: «В Аргентині багато мистців, але мало тих, хто по-справжньому вміє малювати ікони. Українці в громадах і в монастирях малюють самі,— хто як уміє. Тому розвивається переважно народна ікона. Зрідка пробивається той чи інший професійний мистець. Я полюбила ікони змалку й трохи навчилася їх малювати. І ось я приїхала до Рима в справах нашого чернечого згромадження. Відвідавши собор святої Софії й Український Католицький Університет, я побачила іконостас, намальований братом Ювеналієм. Я була зворушена красою ікон і сказала сама собі: «Отепер я маю учителя — це буде брат Ювеналій Мокрицький, і взірець, на який буду рівнятися,— це будуть ікони в соборі святої Софії». Коли ж я побачила Вишгородську ікону Богородиці Христини Дохват у музеї УКУ, то я не могла від неї відірвати очей: такої гарної ікони я в житті ще не бачила. Мені до такої висоти не дійти — хіба з Божою допомогою» [236].

Аналогічний приклад — становлення молодого греко-католицького монаха-ікономаляра чину святого Василя Великого (ЧСВВ) Григорія Планчака. Він народився в місті Прняворі в Боснії. Зацікавлення ікономалярством почалося у нього 1984 року, коли, після відбуття василіанського монашого новіціату (постриження в ченці) розпочав теологічні студії в Римі. Потім відвідав старовинне українське місто Перемишль (тепер у Польщі), де побачив давні українські ікони. Мав він бажання продовжити традицію ікон перемиського осередку XVI—XVII століть, але не було в нього вчителя. 1985 року Григорій відвідав Афон, міста Солунь та Афіни (Греція). Він уподобав грецьку ікону, вважаючи її єдино правильною, канонічною й класичною. Але наше ікономалярство увібрало в себе, крім візантійської основи, ще й дві інші потужні хвилі — ренесансне релігійне малярство та українське народне ікономалярство. Цих хвиль не зазнали ні грецька, ні болгарська, ні російська ікона. Григорій Планчак довідався про те вже після відвідання Греції. Він побачив красу й велич Свято-Софійського іконостаса в Римі пензля Ювеналія Мокрицького, відчув у ньому великий духовний запал і набагато цікавішу стильово-іконографічну базу, ніж те, що побачив у Греції. «Своїм учителем,— говорить Григорій Планчак,— відтепер вважаю отця Ювеналія Мокрицького — монаха-студита, який в іконах дуже тонко й майстерно поєднує різні іконографічні та стильові традиції» [237]. З року в рік ікони Григорія Планчака стають досконалішими, поєднуючи в собі візантійську та українську традицію. Це кілька Богородичних ікон, а також ікони «Святий Василь Великий», «Святий Йосафат», «Благовіщення» — усі кінця 80-х — початку 90-х років. З легалізацією УГКЦ в Україні отець Григорій переїхав на землю своїх прадідів, служить у монастирі ЧСВВ й далі продовжує малювати ікони.

Ще одним послідовником отця Ювеналія Мокрицького є Андрій Мадай із Детройта (США). Він виконує переважно ікони для домівок — такі, якими благословляють і які дарують молодим подружжям на весілля. Ікони Мадая ювелірно опрацьовані, з багатою лінійною градацією, а деякі з них нагадують графічні твори, виконані малярськими засобами.

Зростання ваги індивідуальної манери у творчості майстра завдає певних труднощів щодо визначення стильового характеру його ікон. Дедалі більше стирається межа між стилем як загальним правилом малярства й манерою як частковим, особистим правилом чи уподобанням. Проте у тих мистців української діаспори, які дотримуються давніх традицій, завжди проводиться ясна паралель з одним чи кількома стильовими напрямами українського ікономалярства. Цікаво, що як у давнину, так і сьогодні не було й нема якихось істотних відмінностей між іконами для православних і греко-католицьких українських храмів,— хоч деякі малярі дуже заангажовані в межах своєї Церкви. Так, щедро наділена талантом канадська малярка з Вінніпега Віра Сенчук малює для православних храмів Канади і США. З середини 80-х років вона виконала понад триста ікон для храмів та приватних осіб. Таємниць іконного малярства навчив її Дмитро Бартошук — колишній вихованець ікономалярської майстерні в Почаївській лаврі, де, як відомо, з початку XIX століття панував класицизм, розсадником якого ця Лавра була по всьому Поділлю й частково в Галичині.

З колишньої учениці почаївського майстра Бартошука Віра Сенчук (народилася вона в Канаді, у місті Гетфорді, провінція Саскачеван) нині сама стала відомим майстром. У її нових іконах (90-ті роки XX ст.) вже зовсім не відчувається рис класицизму: вона — яскрава представниця візанто-ренесансного стильового синтезу, більш характерного для уніатської Галичини, а багато в чому подібного до того варіанта цього синтезу, який розвиває у США Христина Дохват. Віра Сенчук малює лики Господа, Діви Марії і святих гарними, уникає візантійських деформацій та умовностей, але точно дотримується візантійських правил лінійно-площинної стилізації. Вона вносить у свої ікони деякі нові символи, не властиві давній іконі. Так, у високомистецькому образі Канадської Богородиці (1993—1994 рр.), що його мисткиня малювала за взірцем Єлеуси (Ніжності), Віра Сенчук додала три символи. У правій руці Богородиця тримає кленовий листок, формою схожий на державний герб Канади, а кольором — на життєдайність віри у Христа. Другий

символ — це сім колосків пшениці обабіч постаті Марії: то сім таємниць і сім дарів Святого Духа; самі колоски символізують і євхаристичний хліб, і матеріальний добробут. Третій символ — два храми в медальйонах — собор святої Софії в Києві й собор Святої Трійці у Вінніпезі, що виражають ідею єдності Української Православної Церкви в Україні й у Канаді [238].

Через Богородичні образи майстри та майстрині ікон сьогодні передають свої роздуми про долю України після того, як вона стала незалежною державою, намагаються збагнути й символічно відобразити задуми Божі щодо України й українського народу. Після жахливої ядерної катастрофи в Чорнобилі 1986 року з-під пензля ікономалярів з'явилося кілька ікон із назвами «Чорнобильська Богородиця», «Чорнобильська Мадонна»; однією з кращих є «Чорнобильська Мадонна» (1990 р.) української мисткині з Австралії Марії Яроцької. Ікона має тільки один колір — чорний; ним на золотому тлі намальована зажурена Марія, яку втішає її маленький Божественний Син — Ісус Христос.

В українській діаспорі в царині ікономалярства працює багато жінок. Богородична тема є провідною й улюбленою в їхній творчості. В образі Марії вони тонко й винахідливо поєднують суто іконні, духовні, молитовні почуття — з людським, материнським почуттям любові до дітей, до родини, до матері-України. Глибокий патріотизм і гуманізм пронизує іконну творчість Христини-Наталії Микитюк (Канада), Галини Титли (США), Марії Гарасовської-Дачишин (США), Галини Мазепи (Венесуела), Дарії Гулак-Кульчицької (США) та багатьох українських жінок. Вони розкрили через традиційну Маріїнську тематику нові глибини релігійного почуття, а також нові мистецько-естетичні можливості ікони в сучасному житті [239].

На пограниччі стилів «візантинізм — барокко» працює менше майстрів ікони, ніж на пограниччі «візантинізм — ренесанс». В іконі стиль візантинізму є трохи задалекий від барокко: місць дотику тут мало, а тому шукати форм єднання важче. Але ті, хто знайшов їх, домоглися успіхів і визнання. Насамперед, тут слід назвати майстрів старшого покоління Михайла Дмитренка (народився в 1908 р.) і Станіслава Конаш-Конашевича (народився в 1914 р.). Довгим був шлях обох майстрів од світського мистецтва до сакрального, а в цьому останньому також багато років набували досвіду, поки не знайшли свого стильового напряму, який полягає в проміжку між суворим та аскетичним візантинізмом і пишним, рухливим, драматичним барокко. Для такого поєднання треба мати відповідну фантазію та поетико-романтичне сприйняття християнської релігії. Але й обставини життя часом можуть збудити прагнення у мистця з'єднати те, що з погляду формальної логіки не можна об'єднати. Талант, досвід і воля — основа успіху.

Зовні життя Михайла Дмитренка складалося так, що він мав би стати одним із адептів мистецтва «соціалістичного реалізму». Лохвицька реальна школа (1916—1924 рр.), Київська художньо-індустріальна школа (1924—1926 рр.), Київський художній інститут (1926—1930 рр.), праця в театрах над оформленням спектаклів, доцентура в КХІ й, нарешті, відрядження 1939 року до Львова — після «визволення» західних українців,— для «перевиховання» львівських мистців,— який типовий шлях радянського функціонера від мистецтва! Але в глибинах тихого, спокійного та безмежно талановитого Дмитренка-функціонера жив інший Дмитренко: український патріот, учень Михайла Бойчука й Федора Кричевського, котрий зненавидів тоталітарний режим, який у 30-ті роки знищив українську інтелігенцію й найпродуктивнішу частину українського селянства.

Ще в дитинстві на рідній Полтавщині Михайло Дмитренко бачив деякі збережені козацькі церкви й у них — бароккові іконостаси. Полтавщина в XVII—XVIII століттях була важливим регіоном формування й розвитку українського мистецтва цього стилю. Враження дитинства зміцніли в Києві — під впливом уроків його великого вчителя Федора Кричевського. «Я взяв од Кричевського все, що може взяти учень від такого вчителя. Маю на увазі не тільки його монументалістський підхід до образу, витворений ним ідеал української людини як сильної духом і гарної на вроду, а й вимогливість до себе та інших, постійна праця без огляду на добрі чи погані умови, на почування і настрій, наявність чи відсутність так званого натхнення» [240].

У Львові Михайло Дмитренко нікого не «перевиховував», а з початком воєнних дій 1941 року організував кілька виставок національно свідомих українських мистців. Особливо пам'ятною для нього була третя з цієї серії виставок, присвячена 25-річчю утворення Української Академії Мистецтв у Києві (1942 р.): на ній показували свої твори ті майстри, які потім опинилися в еміграції.

Ось через такі життєві колізії пройшов Дмитренко. Оселившися 1951 року в Торонто, він зробив ще один крутий поворот — обрав ікону, фреску, мозаїку для храмів основними видами своєї творчості. У 1957—1960 роках Дмитренко жив у Віндзорі (Канада), а від 1960 року — у Детройті (США). Торонто, Сарнія, Віндзор (Канада); Гемтрек, Бедфорд, Міннеаполіс, Детройт, Нью-Йорк (США); Лурд (Франція) — ось перелік міст, у яких Дмитренко розмальовував храми численними монументальними композиціями, планував для них іконостаси, малював ікони, проектував вітражі — упродовж останніх чотирьох десятиліть. Українські православні й греко-католицькі церковні громади — основні замовники ікон і монументальних композицій у цього майстра. Але візанто-барокковий стиль Дмитренка так подобався людям, що й інші конфесії, зокрема канадські й американські римо-католики, охоче запрошували його для мистецької праці в костьолах. Його мозаїки й вітражі є в базиліках святої Колумби (місто Янгстаун, штат Огайо) і святого Антонія (місто Саут-Бенд, штат Індіана). Як у досвідченого майстра, візанто-барокковий синтез у Дмитренка знаходить найрізноманітніші форми — від рослинних стилізованих мотивів до узагальнених, навіть абстрактних композицій; від пишних орнаментів барокко до витончених візантійських чи готичних форм. «Дмитренко творив не тільки для українських храмів, але й для храмів інших обрядів у Канаді і США. Типовим зразком може бути римо-католицька церква святої Колюмби в Янґстауні, Огайо. Тут мистець у своїх монументальних розмірів мозаїках і вітражах базу неовізантійську замінив дискретним відгомоном ґотики, давши твори чистого модернізму, особливо в зовсім абстрактних вітражах, базованих на самій грі ліній, форм і кольорів. Напіврелігійний мотив має скомпонована Дмитренком велика мозаїка в автобусному двірці (автобусній станції.— *Д. С.*) Ґрейґавнд у Детройті, з гармонійним поєднанням форм реальних з геометричними. Парадокс мистця в тому, що ці дві (і ще інші деінде) його праці, які фактично належать до найвидатніших творів американського мистецтва тієї доби, навіть не уважаються його творами: мистець виконав їх, працюючи у великих декоративних фірмах Америки, які, як контрактори, забрали собі всю мистецьку славу цих творів» [241]. Інші видатні праці Дмитренка — монументальні розписи церкви святого Константина Великого в Міннеаполісі (1972 р.); іконостас, мозаїки та олійні стінописи в кафедральному греко-католицькому

українському соборі святого Юрія Змієборця в Нью-Йорку (1979—1981 рр.). Богородичні ікони, виконані змішаними техніками (поєднанням темперного та олійного малярства з мозаїкою), є в церкві святого Андрія в Лурді (це завівтарна ікона «Мати Божа з Дитятком» та мозаїчні ікони святих Володимира й Ольги), в музеї Українського Католицького Університету святого Климента в Римі («Свята Ольга — княгиня Русі-України») та в інших містах.

Творчість Станіслава Конаш-Конашевича значною мірою протилежна творчості Михайла Дмитренка, хоч і витримана в тому самому візанто-барокковому ключі. Дмитренко — природжений монументаліст. Його образи сповнені напруги й внутрішньої сили, композиція динамічна, форма — важка. З візантійським мистецтвом творчість Дмитренка єднають канонізовані іконні кольори та численні складки одягу. Проте ці кольори в нього куди ніжніші, прозоріші, ніж на візантійських іконах, а вималювані ним тонкі складки трактовані мальовничіше, мовби налиті якоюсь потугою — вони сприймаються осяжними й важкими. Конаш-Конашевич — це мініатюрист, а не монументаліст. Основу його численних творів становить лінія — тонка й вишукана, аж до ювелірності. Митець створив низку образів святих, яких особливо шанують в Україні: Володимира та Ольги, Бориса й Гліба, Антонія й Теодосія, Кирила й Мефодія та інших. Лінійно-площинне трактування постатей, застосування кольорів, які тяжіють до брунатного, світло-коричневого, золотаво-вохристого; нейтральне тло; відсутність позему й архітектурного довкілля біля святих — усе це пов'язує мистецтво Конаш-Конашевича з візантійським стилем комнінівської доби. Також деякі мотиви орнаментів, наприклад трилистника, нагадують про мистецтво Візантії та Київської Русі-України. Але характер укладання Конаш-Конашевичем орнаменту, його насиченість і густота, наявність багатьох спіралеподібних елементів мають аналогії з барокковою декоративністю.

Якщо візантійсько-барокковий синтез у Дмитренка закладений у саму внутрішню структуру образу, то в Конаш-Конашевича обидва стилі репрезентуються дещо ізольовано один від одного, і то в зовнішніх формах стилізації, єднання орнаментальних мотивів. Композиції Конаш-Конашевича пишні й багатобарвні, вони ваблять зір вишуканістю та завершеністю. До урочистостей тисячоліття хрещення України його твори широко використовувалися при оформленні Богослужінь, репродукувалися на запрошеннях, різних програмах, каталогах, святкових листівках і плакатах.

Після другої світової війни в еміграції опинилося кілька відомих митців із Центральної та Західної України, манери яких визначилися на базі стилю класицизму. Оскільки попит на твори мистецтва йшов переважно від УПЦ й УГКЦ, то ці митці повинні були освоїти невідомий їм раніше терен і звернутися до візантійських та давньоукраїнських основ ікони. Одні відкинули реалізм і класицизм як непридатний для ікономалярства; інші не зважилися на це й спробували поєднати візантинізм з класицизмом. Хто шукає, досліджує — і при цьому ясно бачить перед собою мету, той домагається успіху. Провідниками цього варіанта стильового синтезу в ікономалярстві української діаспори на Заході були Теодор Баран (Канада), Михайло Осінчук, Петро Андрусів (США), Іван Денисенко (Аргентина), Іван Макаренко, Юліан Буцманюк, Вадим Доброліж, Володимир Денисенко (усі зі США). Це важкий міжстильовий напрям. Кожний із названих митців долав ту несумісність, долав погану поєднуваність стилів. Вони робили це творчо, з урахуванням досвіду митців України, а не так декретно, насильно й тотально, як насаджував класицизм в іконах Росії, України й Білорусі в XIX столітті петербурзький синод разом із Академією мистецтв.

Український варіант стилю класицизму, у чому ми переконалися при розгляді ікон XIX століття, був злагіднений і пом'якшений поширеним в Україні романтизмом. Цю ж лагідність нові покоління українських митців перенесли на Захід. Ікони та стінописи в класицистичному стилі Михайла Осінчука (1890—1969 рр.; церкви святого Йосафата і святої Євхаристії в Торонто, Покровська церква сестер Василіанок в Асторії та інші) пройняті ліризмом, особливою лагідністю, романтичною задумливістю. При цьому ікономаляр дотримувався тих засобів побудови творів і трактування форми, які здавна були прийняті в класицизмі. Можна сказати так: від візантинізму Осінчук узяв канонічну основу ікони, від класицизму — точність рисунка й малярства, але все це переосмислив у притаманному йому романтичному ключі. Романтизм Осінчука виступає вже не як стиль, а як особиста манера, що йде від його вдачі та, мабуть, і від освіти: адже в 1910—1914 роках він навчався в Краківській академії мистецтв у відомого прихильника неоромантизму професора Йосипа Панкевича. У своїх статтях та інтерв'ю у США Осінчук висловлював думки, що ікона вдома і в церкві має не лише нагадувати про Бога, виховувати повагу до морального, святого життя, а й притишувати пристрасті, душевні болі в тяжкому житті людини на землі.

«Коли б хто спитав мене,— писав Осінчук,— чому в теперішній модерний час я нав'язую до ікони, до минулого, тоді як кожний митець лізе зі шкіри, щоб створити щось такого, чого ще не було, та й скородить душу глядача несамовитою компіляцією образотворчих елементів чи дисонансових тонів,— я відказав би, що я, дитина села, дитина поля, унаслідив відношення до цього поля від своїх предків. Для них поле було неначе член родини, бо давало «святий» хліб... Подібне почування мав селянин у церкві. Щонеділі і в свято йшов у церкву на Службу Божу, не тільки тому, щоб відмовляти молитви. Він ішов, щоб серед ікон та іконостасу, при співі церковної відправи забути клопоти будня — перенестися душею в інший світ, світ спокою, світ його мрії, який давав йому відпочинок по тижневій важкій праці. Ікони та іконостасна поліхромія, що його окружали, помагали йому своїм ритмічним спокоєм забувати буденщину і переноситися душею в той інший світ» [242].

Подібні ж обставини спонукали братися до мистецтва ікони й інших майстрів. Серед них — і Петра Андрусіва (1906—1981 рр.), який ішов до праці в царині сакрального мистецтва узвичаєною й протореною дорогою більшості митців-емігрантів після другої світової війни. Багато хто з них, ще живучи на Батьківщині, в Україні, мріяв зробити якісь відкриття у світському образотворчому мистецтві, винайти щось у галузі форми, підняти нові теми, щоб таким чином служити народові. Та вони швидко побачили в нових умовах емігрантського життя, що найкраще гуртує українську спільноту в чужому середовищі — церковна громада, зустріч із земляками в храмі під час молитви, перед Божим престолом. Не одного колишнього шукача найсучасніших засобів самовираження в мистецтві примусила задуматися ця феноменальна відданість розсіяного по всьому світі українства — відданість християнській духовності — і, відповідно, скоригувати свої плани, спрямувати їх до мистецтва церкви.

Петро Андрусів, як і Петро Холодний, Святослав Гординський, Михайло Осінчук та деякі інші, знайшов своє місце в мистецтві ще до еміграції. Портрети, історичні полотна, ілюстрації — все це накреслювало шлях Андрусіва в мистецтві ще в 30-ті роки. У 1939—1941 роках він змалював сповнену трагізму символічну

картину «Ґолгота України», в якій із моторошною, якоюсь макабричною правдивістю показав наслідки менш ніж двохрічного «господарювання» більшовиків на землях «визволеної» Західної України,— наслідки, про які пізніше кардинал Йосиф Сліпий скаже: «Гори трупів і море крові».

Опинившись в еміграції у США, Андрусів міг би продовжувати намічену лінію творчості, але він звернув свій погляд на церковне мистецтво — на ікону, мозаїку, на відображення в малярстві кульмінаційних моментів історії Української Церкви. Уже на схилі життя, але ще задовго до знаменитого Мілленіума, Андрусів намалював картину «Хрещення Русі-України» (1980 р.). Так ясно, як Андрусів, побачити у своїй уяві хвилі Дніпра й Почайни та маси людей серед тих хвиль, реальну й водночас містичну подію хрещення на березі Дніпра — того досі не вдавалося ще нікому, хто брався за вирішення цієї теми. В Андрусіва була розвинена історична візія — точне й конкретизоване «бачення» події, яка простим людям уявляється дещо туманно, як «фата моргана» в безкраїй пустелі. Ця картина Андрусіва спрямувала мистців до пошуків своїх варіантів подій хрещення киян у Дніпрі й Почайні 1 (14) серпня 988 року.

Але ще до створення картини «Хрещення Русі-України» Андрусів багато працював над іконами. Він повністю спроектував і змалював ікони для іконостасів у приватній каплиці українського греко-католицького митрополита у США Костянтина Богачевського та в церкві святого Йосафата (Філадельфія), намалював низку окремих ікон для вівтарів, виконав проект великої мозаїки «Христос Вседержитель» для підкупольного склепіння в кафедральному соборі українців греко-католиків у Філадельфії. Уже після смерті Андрусіва подальше мистецьке оздоблення цього собору, включно з величним іконостасом, завершила Христина Дохват. Настінне малярство у філадельфійській митрополичій каплиці виконав — у тому ж самому поєднанні стилів візантинізму й класицизму, який був характерний для Андрусіва,— мистець Володимир Бачинський (1986—1989 рр.).

Стиль Андрусіва — своєрідний; у ньому більше класицистичного, ніж візантійського. Вражають досконала викінченість форми, точний рисунок і ретельна деталізація. Андрусів по кілька разів перемальовував ікони — його малярство щільне, фарби покладені густими напластуваннями; але завдяки широкому застосуванню лесирування поверхня ікони вкривається своєрідною тонкою й ніжною вуаллю. «Вихований сам на строгих академічних принципах,— писав про Андрусіва Гординський,— які для багатьох сучасних мистців не всмак через те, що вони вимагають справжнього знання та труду, Андрусів ставився з великою увагою до технічного вміння кожного мистця, передусім до його знання рисунку і композиції. Він велику увагу прикладав і до вибору тематики, кажучи, що одна справа намалювати мертву природу зі збанком і двома яблуками, а друга — скомпонувати картину з кількома чи кільканадцятьма фігурами. Тому він теж з такою увагою ставився до справи вишколу молодих мистців і віддавав багато свого часу на навчання в Мистецькій студії філядельфійського відділу Об'єднання мистців українців в Америці, пропаґував завдання і потреби тієї школи і постійно тримав цю справу в полі зору нашого громадянства» [243]. У той час, як переважна частина українських мистців у США, які обрали для себе сакральне мистецтво, бажали працювати на ренесансно-візантійському стильовому пограниччі, Андрусів не піддався цій популярній течії і довів, що й класицизм може бути конструктивним, якщо його використати вміло й професійно. З 50-х років і до кінця життя він був провідним радником українських митрополитів у Філадельфії Костянтина Богачевського, Амвросія Синишина, Йосипа Шмондюка, Мирослава-Івана Любачівського з питань іконографії і мистецького оформлення храмів.

Серед відомих ікономалярів українських храмів США, які також, подібно до Осінчука й Андрусіва, працювали на ниві візанто-класицистичного стильового пограниччя,— можна назвати Івана Макаренка та Івана Денисенка. Перший із них працював над іконами й стінописами не лише для храмів США, а й Канади (кафедральний собор Святої Трійці в Саскатуні); другий виконав кілька поліхромій для українських церков в Аргентині. У цьому ж стильовому напрямі працює в Канаді син Івана Денисенка — Володимир Денисенко, майстер високої професійної культури, знавець мистецьких стилів і богословсько-філософських основ ікони. Одноярусний іконостас (тільки з ікон намісного чину) і фреска Володимира Денисенка на тему воскресіння Ісуса Христа в українській греко-католицькій церкві святого архістратига Михаїла в місті Монреалі являють собою, можливо, початок якоїсь нової тенденції стильового синтезу. Конструкція іконостаса — сучасна, дизайнерська; форми його легкі, з арочними завершеннями. Ікони обрамлені ажурною наскрізною різьбою, крізь яку проглядається престол із семисвічником, святою Євангелією та дарохсовницею й хрестом; над престолом — згадана велика фреска в консі з образом воскреслого Ісуса Христа [244]. Сучасний інтер'єр церкви, конструктивність іконостаса, лаконічність форми в малярських творах — усе це підпорядковує собі традицію, виступає як новий контекст стильотворення.

У Канаді відомими майстрами ікон та настінних поліхромій у ділянці поєднання рис візантинізму й класицизму були Теодор Баран (церкви провінції Саскачеван) [245], Вадим Доброліж і Юліан Буцманюк (церкви Едмонтона та інші храми провінції Альберта) [246].

Після відтоку головних мистецьких сил українських емігрантів до США, Канади, Австралії, у Західній Європі не залишилося ікономалярів, котрі б зробили щось вагоме, утворили такі осередки українського ікономалярства, які були зорганізовані за океаном. Церковне будівництво в країнах Європи провадилося українцями далеко не в таких масштабах і темпах, як у США, Канаді, Бразилії, Аргентині, Австралії. Українці Німеччини, Франції, Великобританії, Бельгії, Австрії більше купували храми в католицьких і протестантських громад цих країн, ніж будували власні, що відповідали б традиційній українській церковній архітектурі. Ікони для них малювали запрошені зі США або Канади українські майстри. Так, Святослав Гординський здійснив мистецьке оформлення українського кафедрального греко-католицького собору святого Андрія в Мюнхені. Українська громада австрійської столиці Відня має давню церкву святої Варвари з чудовим барокковим іконостасом XVIII століття. Один із перших іконостасів для українців Німеччини намалював ще в 1916 році скульптор Михайло Паращук — у тимчасовій дерев'яній церкві для військовополонених українців у таборі поблизу міста Раштата [247]. Після другої світової війни православні українці, котрі опинилися в різних таборах для переміщених осіб у Баварії, також споруджували невеликі дерев'яні церкви, а мистці, що були серед цих переміщених осіб, малювали для них ікони. Аж до 1991 року стояв невеликий тимчасовий іконостас в українській православній церкві-каплиці святого Михаїла в містечку Ландсгуті неподалік від Мюнхена, ікони для якого (у стилі класицизму) намалював іще 1946 року Іван Михалевич [248]. У 60—70-х роках два іконостаси для українських православних церков (Преображенського

кафедрального собору в Лондоні й церкви-каплиці святого Симона в Парижі) виконав (також у стилі класицизму, але з деякими рисами візантинізму) знаний у Парижі український мистець Андрій Сологуб. Менші громади, розкидані по містах і містечках країн Західної Європи, влаштовують у церквах одноярусні іконостаси; або, принаймні, під час Божих Служб ставлять праворуч і ліворуч від престолу ікони Ісуса Христа й Богородиці, що символічно репрезентують увесь іконостас.

Народне мистецтво з давніх часів увійшло в український храм. Вишиті рушники, скатертини, корогви, фелони й саккоси були і є гарним доповненням до малярства, різьби, лиття з металу, емальєрства. З глибокої давнини в українських храмах зберігається традиція гаптувати й вишивати, а не малювати плащаницю — спеціальну ікону на тканині із зображенням мертвого Ісусового тіла, знятого з хреста. Ця ікона має бути в кожному храмі, адже над нею здійснюється спеціальний обряд на страсному тижні: винос плащаниці у велику п'ятницю. Небагато у світі Церков східного обряду, де б вишивка й гаптування в храмі займали таке поважне місце, як в Українській Церкві обох конфесій — УПЦ й УГКЦ. У XX столітті, з утвердженням в Україні на цілі сім десятиліть режиму більшовиків, українське вишиване сакральне мистецтво зазнало глибокого занепаду. Але воно ожило в українській діаспорі — у жіночих монастирях, у творчості окремих майстринь, у гуртках і артілях вишивальниць. Цікаво, що поряд із традиційними іконами на корогвах дедалі більше поширюються вишиті простою й синтетичною заполоччю, шовком, сухозліткою та бісером ікони для іконостасів, вівтарів і стін храму.

Відродження традиції вишиваних ікон для храмів і для домівок наприкінці XX століття пов'язане з ім'ям відомого греко-католицького священика Дмитра Блажейовського (народився в 1910 р.). Це вчений — богослов та історик. Він автор низки книг з історії Української Церкви. Має ґрунтовну освіту — вчився в університетах Рима — Урбаніанському й Грегоріанському; має докторські ступені з Богослові́ї й історії Церкви. 27 років отець Дмитро Блажейовський був священиком в українських греко-католицьких громадах у США — у штатах Коннектікут, Міссурі, Небраска, Колорадо, Пенсільванія, Техас. 1973 року він повернувся до Рима, і тут, продовжуючи науково-дослідницьку працю, одночасно почав вишивати ікони, чому в молоді роки в Галичині навчила його мати. Спочатку це було заняття на дозвіллі. Але з роками отець Дмитро Блажейовський став професіональним вишивальником. Одним із свідчень популярності вишитих ним ікон, корогов та фелонів є велика географія їх поширення — українські храми США, Канади, Німеччини, Італії, Франції, Австралії, Швеції, Аргентини, Бразилії.

Різдво й Воскресіння Ісуса Христа; ікони Богородичного циклу — Покрова, Оранта, Одигітрія, Єлеуса й чудотворні ікони Києво-Печерська, Почаївська, Жировицька; Христос Пантократор, Іван Хреститель, архістратиг Михаїл; святі Микола, Юрій, Анна, Кирило й Мефодій, Володимир та Ольга, Борис і Гліб, Антоній і Теодосій, Василь і Мокрина – ось ті образи́, які вишивав отець Блажейовський. Він використовував спочатку бавовняну й шовкову заполоч, а з другої половини 80-х років — синтетичні нитки, пофарбовані синтетичними ж таки — акриликовими — фарбами, які не вицвітають. Він використовує різні техніки вишивання і практично всі способи народних майстрів. Звичайна густота шиття дуже щільна — 40 і більше стібків на один квадратний сантиметр, а при вишиванні святих ликів гущина досягає 140 стібків — тобто надзвичайної частоти занизувань.

Отець Блажейовський має учнів, а в основному — учениць: це черниці українських монастирів. Є охочі навчатися у нього й серед представниць інших народів: майстерно вишиває ікони, наприклад, його колишня учениця ірландка Анна Швердфегер. Мистець видав чотири альбоми «Українські релігійні вишивки» (Рим, 1979, 1982, 1984, 1992 рр.) з текстами українською та англійською мовами й ілюстраціями та детальними поясненнями щодо того, як опанувати різні техніки вишивання ікон. У передмові до першого альбому — видання 1979 року — отець Дмитро Блажейовський писав: «Українські церкви і родинні доми у вільному світі є в середовищі інших культур, що пригнічують українську культуру та українські традиції. Нам треба протиставитися цим небезпечним впливам і асиміляції. Наша культура давня, відрізняє нас від інших, має свою красу. Під багатьма оглядами — другої такої немає. Наші батьки берегли її сторіччями, незважаючи на поневолення і наступ чужих культур. Будьмо сильні, як були наші прадіди. Вільні у вільному світі, бережім пильно нашу культуру і наші традиції, плекаймо їх і словом і ділом» [249]. Ці слова отця Блажейовського могли б бути основою для правильного розуміння того, чому порівняно невелика українська громада у Римі створила оригінальну школу українського ікономалярства, до якої увійшли не лише майстри, які постійно живуть в Італії, а й ті, що живуть у США, Канаді та інших країнах.

Після легалізації УГКЦ всім священикам і мирянам (греко-католикам діаспори) став вільний доступ на Батьківщину — Україну. Кілька разів відвідав рідний край і отець Блажейовський. Побував у Києві, влаштував тут виставку своїх ікон. На хвилі бурхливого релігійного відродження початку 90-х років його твори справили на глядачів, особливо на християнські громади, велике враження. Знайшлися охочі продовжувати й розвивати традиції вишиваних ікон в Україні. Одна з фірм столиці України — «Апітерапевт» — виявила готовність фінансово допомогти в організації школи вишиваних ікон за методом отця Блажейовського, яку й було створено в 1991 році й названо його ім'ям. Дмитро Блажейовський подарував школі свої альбоми, а навчальний процес організувала Катерина Гевель. «За взірець для своєї школи ми взяли твори видатного українського вченого в діаспорі й майстра вишивки отця доктора Дмитра Блажейовського,— каже вона.— Великий інтерес, виявлений до його праць в Україні, зайвий раз переконує, що релігійне вишивання як історично-духовна національна традиція відповідає волі й духові української нації, її споконвічній релігійності, культурі та працелюбству. Маючи на меті ці високі цілі, ми вийшли у світ із програмами „Ікону — в кожний дім" та „В тяжкі часи — ікона на спасіння"» [250].

Школа поставила перед собою кілька цілей: відновити національні традиції вишиваного обрядового церковного вбрання; поширити вишивані ікони та корогви не тільки в храмах, а й у сільських домівках, міських квартирах і в громадських установах; навчити дорослих і дітей основам іконографії Східної Церкви та розвинути їхнє вміння втілювати цю іконографію в різних техніках вишивання, запропонованих і апробованих отцем Дмитром Блажейовським. Вишивальниці й вишивальники за кілька місяців опановували специфіку вишивання постатей, ликів святих, а далі починали вдосконалюватися, братися за ширше коло тем і образів. Найзручнішими для вишивання виявилися ікони в стилях ренесансу, барокко й класицизму — і тут уже є перші успіхи у Наталки Приступи, Лідії Крилової, Георгія Мухина, Антоніни Міщенко, Зої Іванової, Олени Бруй, Валентини Гмирі, Ольги Мамот. Школа, яку веде Катерина Гевель, навчає не лише вишивати ікони, а й любити їх — як мистецтво

і як спогад про образи християнської релігії, що спонукають недавно обездуховлених людей звертатися до Біблії, молитися до Бога вдома й у храмі.

Серед мистців української діаспори, які малювали або малюють ікони, є помітна група людей, котрі не використовують жодного з історичних мистецьких стилів і пропонують власну інтерпретацію святих ликів. Це — модерністи в ікономалярстві. Але перш ніж розглядати їхні твори, звернемося до двох майстрів сакрального малярства в українських храмах на Заході, які у своїх творах стоять дещо осторонь від розглянутих вище варіантів стильового синтезу. Це Мирон Левицький із Канади та Яків Гніздовський із США. Для них обох сакральне мистецтво було дещо маргінальною, далеко не головною ділянкою творчості. Мирон Левицький (народився в 1913 р. у Львові) малював ікони, а також опрацював проекти монументальних поліхромій у техніках фрески й мозаїки для українських храмів Канади й Австралії. Його мистецький стиль сформувався під впливом французького мистецтва (зокрема, паризької школи авангарду середини XX ст.) та української мистецької спадщини. «Цей особливий стиль, який розвинувся в малярстві, Левицький примінив до поліхромії церкви Святої Євхаристії в Торонті в роках 1974—75 і в церкві Серця Христового у Ватерфорді в Онтаріо в 1982 році, як також в чотирьох храмах, розмальованих в Австралії в роках 1967 до 1983. Між українськими мистцями Канади й Австралії це була перша спроба звільнити церковне малярство з візантійських обмежень і в цім велике признання належиться мистцеві» [251]. Левицький користувався в усіх цих працях площинним принципом побудови образу й локально покладеними кольорами — ніби робив те саме, що й колись майстри ікони у Візантії. Однак насправді його мистецтво дуже далеке від візантинізму, бо ж він малював малиновими, зеленаво-синіми («морська хвиля»), цитринно-жовтими та іншими нетрадиційними кольорами, яких у класичних іконах не використовували.

Крім того, Левицький — це майстер геометризованої, а не ікорно-обтічної форми. Його монументальні образи,— наприклад, іконостас із двох ярусів і вівтарна поліхромія «Євхаристія» в українській церкві святого Андрія в Лідкомбі (поблизу Сіднея в Австралії),— наче зіткані з напівпрозорих площин геометризованих форм, що накладені одна на одну. Тим він створює атмосферу нематеріальності святого образу, містичності характеру дії. Цій же духовній меті слугує й значна видовженість постатей. У такому ж стилі намальовані й численні Богородичні ікони Левицького, позбавлені рис візантійського формального канону, але наповнені глибокими духовними та лірико-поетичними почуттями.

Яків Гніздовський (1915—1985 рр.) — видатний графік і маляр США, дістав світове визнання. Релігійне мистецтво не було йому чуже, бо виховувався в побожній селянській родині на Тернопільщині й навіть учився в 30-х роках у Львівській греко-католицькій духовній семінарії. Проте після здобуття мистецької академічної освіти у Варшаві та Загребі й наступної еміграції — спочатку до Німеччини, а потім до США,— він займався виключно світськими сюжетами, а також писав мистецтвознавчі статті [252]. У 60—80-х роках мистецтво Гніздовського на нивах світського малярства й гравюри на дереві досягло найвищого щабля й найбільшої популярності, про які тільки може мріяти мистець у США — не лише емігрант, а й той, хто народився в цій країні, укорінений у ній з діда-прадіда. Його твори потрапили до найпрестижніших галерей і музеїв, до бібліотеки Конгресу США й навіть до резиденції президентів Сполучених Штатів Америки — Білого дому. І от, українська греко-католицька парафіяльна громада міста Кергонксона, штат Нью-Йорк, вирішила замовити у знаменитого земляка ікони для церкви Святої Трійці за проектом канадського архітектора українського походження Радослава Жука. Сміливий та оригінальний проект церкви, в якій домінують сучасні геометризовані форми, було зреалізовано в дереві: три гострі шпилі-вежі укрито дерев'яним ґонтом. Інтер'єр церкви, обшитий деревом теплого золотистого відтінку, навіює спокій, урочистість і затишок.

Церква ще будувалася, коли громада — цілком слушно — почала шукати мистця, котрий би спроектував іконостас (відповідно до архітектури) та намалював ікони. Гніздовський давно мріяв послужити Церкві в особливий спосіб — силою свого артистичного таланту. Доти він часто малював і гравірував храми: церкву Святої Трійці й кафедральний собор Івана Богослова в Нью-Йорку, церкву Святої Трійці в містечку Сент-Меріз-Сіті (штат Меріленд) тощо. Очевидно, він мріяв малювати й ікони, але панівна думка серед більшості кліриків і мирян, що вихідним стилем в іконі неодмінно має бути візантинізм,— йому не подобалася й утримувала від малювання ікон із власної ініціативи.

Гніздовський не таїв своїх поглядів на ікону як на глибоко національну духовну субстанцію, котра пов'язує певний народ із вселенським християнством і світовим мистецтвом шляхом піднесення національного до вселюдського, а не дотриманням чи наслідуванням якогось давнього стилю іншого народу та іншої країни.

Ці погляди стали відомі й у церковній громаді містечка Кергонксона, бо ж, крім постійних жителів, сюди в літній період з'їджаються сотні українських родин із великих американських міст, передусім із Нью-Йорка. Нью-йоркські новини майже автоматично стають новинами в українській громаді Кергонксона. Отже, Гніздовський одержав замовлення й 1981 року приступив до роботи над проектом іконостаса й ікон. Майстер не мав досвіду в сакральному мистецтві, але знав його закони, мав розвинену інтуїцію, добре просторове відчуття, запас духовності, необхідний для того, щоб виконати культову річ для дому молитви. Він сам спроектував іконостас із дерева, який трьома гранями огинає вівтар.

Ескізи ікон, котрі виготовив Гніздовський, досить далекі від того, що у нього вийшло в кінцевому результаті. У всьому довелося йти непротореними стежками, і не тому, що не було стежок, а тому, що він сам не бажав іти ними. Гніздовський дуже легко міг збитися на модерне потрактування іконостаса. Адже в українському релігійному малярстві діаспори в другій половині XX століття, поряд з уже згаданим стильовим синкретизмом, оформилася досить виразна течія модерної фрески, мозаїки та ікони, репрезентована творчістю таких мистців, як Мирон Левицький у Канаді, Ростислав Глувко у Великобританії, Юрій Новосільський у Польщі, Омелян Мазурик у Франції та інші. Зрештою, на модерне тлумачення іконостаса натякала й модерна архітектура Радослава Жука, застосована в кергонксонській церкві Святої Трійці. Проте Гніздовський не піддався цій спокусі. Він обрав цілком контраверсійний варіант до всіх існуючих шкіл, напрямів і стилів у іконному малюванні — свій шлях. Найбільшою його турботою було домогтися стильової єдності архітектури, іконостасної різьби та іконного малювання.

Хоч стиль Радослава Жука не вписується в жодні рамки ретроспективних стилів, проте в ньому звучить виразна нота карпато-гуцульської храмової дерев'яної архітектури, якій властиві елементи готики. Прагнення високості, піднесеність до неба стають домінантами

й у Гніздовського. У кінцевому варіанті іконостас огинає всю вівтарну частину з престолом (Святе Святих) не еліпсом, а багатокутником, мовби гранчастим перснем. Три грані багатокутника, включно з царською брамою, становлять іконостас. Він складається з двох ярусів: долішнього з шістьма іконами на царській брамі (чотири образи євангелістів і сцена Благовіщення на двох стулках брами) та вісьмома іконами намісного чину (Ісуса Христа, Богородиці, Івана Хрестителя, Миколи Чудотворця, святого Володимира, блаженної Ольги, дияконів Стефана й Романа); горішнього, набагато нижчого за долішній, у якому розташовані Таємна Вечеря й дванадцять ікон річного циклу Великих Свят. Усього в іконостасі двадцять сім ікон пензля Гніздовського, розділених тонкою різьбою виноградного мотиву — цю різьбу виконав майстер Ярослав Кіра за рисунками Гніздовського. Злами граней іконостаса фіксують дерев'яні стовпи-колони, які своєю масивністю контрастують із тонкою ажурною різьбою проміжків між іконами. Однак цей контраст тут необхідний, він урівноважує окремі сектори іконостаса й узгоджується з архітектурою.

Гніздовський працював над іконостасом без особливого поспіху. 1981 року, коли храм ще викінчувався, він приступив до роботи «в чернетках»: вивчав, думав, прикидав. На цей же рік припадають перші шкіци на папері. Основну працю він виконував у поселенні для мистців у Світ-Брайєрі, що у Вірджинії. На малювання ікон використано більшу частину часу, проведеного ним у цьому поселенні в 1981, 1982 і 1983 роках. В архіві мистця є кілька фотографій, де він знятий за роботою над іконами у своїй майстерні у Світ-Брайєрі. Перед тим, як відправити ікони до Кергонксона для встановлення їх в іконостас, Гніздовський прийняв пропозицію місцевого Богословського коледжу у Світ-Брайєрі виставити ікони в його каплиці — для громадського огляду під час великого передпасхального посту в березні-квітні 1984 року. Отож до посту іконостас уже був повністю готовий.

Мистець вчинив правильно, погодившись на виставку ікон, хоч цей його крок викликав перші невдоволення української громади. За три роки праці над тим великим проектом Гніздовський звикся з іконами, але йому хотілося перевірити свою концепцію через громадську думку, і то переважно неукраїнську. Він не помилився. Місцева преса, а також численні віруючі, котрі відвідали з 6 березня до 22 квітня каплицю світ-брайєрського коледжу, у своїх письмових та усних відгуках дали високу оцінку іконам Гніздовського, відзначаючи їхню глибоку релігійність і малярську майстерність. Ейлін Лейнг написала дуже теплу вступну статтю до каталогу виставки [253]. Американські глядачі, як і глядачі в інших країнах, звикли пов'язувати зі словом «ікона» візантійський стиль письма. І хоч на іконах Гніздовського було дуже мало від візантинізму, деякі критики намагалися помітити бодай якісь малі його ознаки або опосередковані натяки на візантійську основу цих ікон. Газета «The News and Daily Advance» (місто Лінчбург, Вірджинія) писала: «Особливість ікон — традиційно багаті для візантійських ікон кольори, а також тонкі постаті з похилими плечима й продовгуватими головами характеризують традиційність малярства. І ще: вони насичені ніжністю, музичною експресією, що промовляють про сучасне бачення» [254]. Якщо англомовні критики були точні в підкресленні особистого бачення Гніздовським євангельських образів, то вони далеко блукали в ретроспективних аналогіях, маючи вузьке й однобічне уявлення про традиції ікономалярства в ареалі візантійських впливів і практично нічого не знаючи про особливості українського ікономалярства.

Набагато краще зрозуміли Гніздовського-ікономаляра українські автори рецензій. Усіх, хто писав про його ікони, цікавило питання: чому Гніздовський обминув візантинізм? Багато людей переконані: якщо в іконі нема таких атрибутів візантинізму, як темнооливкові лики святих, як площинність, обернена перспектива, локальні кольори, то це вже не ікона, а простий образ. Дуже влучно спростувала такий поверховий погляд Марина Антонович-Рудницька, котра розуміла духовні основи всієї творчості Гніздовського. Зокрема, про ікони вона писала: «Коли трапилася нагода побачити вже готові ікони, то перша думка була: який вони мають суто український характер, хоч без жадних етнографічних атрибутів! Це свідчить про глибокий органічний зв'язок з нашою іконописною традицією. Давня іконописна традиція Кергонксонського іконостасу виявлена в струнких, довгастих пропорціях «безтілесних» святих так само, як у композиціях свят і страстей. Кольори їхнього одягу, пози, жестикуляція — все згідне з засадами традиційної іконографії. Але який же крок уперед у порівнянні з трафаретними псевдовізантійськими солодкавими розписами наших церков! Нарешті, нове слово у цій досить консервативній ділянці нашої культури. Як зворушливо виглядає Діва Марія у сцені «Благовіщення» — втілення ніжности, ґрації та покори. Легкість, з якою світла постать Ісуса підноситься у «Вознесінні», контрастує із земним тяжінням здивованих чудом свідків. Те саме стосується до «Покрови», що тримає омофор над церквою та ієрархією під проводом патріярха. Скрізь у досконалій гармонії об'єднано божественне з людським. Гарно підходить синє, з висвітленими горизонтами, тло ікон до натурального дерева в середині церкви» [255]. Хоч авторка не уточнює, які саме риси «суто українського характеру» і «нашої іконописної традиції» використав мистець, але загальний напрям її міркувань правильний.

Справа в тому, що суто українським є у Гніздовського сам підхід до ікони: творчий і сміливий своїм експериментом — синтезом кількох мистецьких стилів для підкреслення основного — духовної, євангелічної снаги ікон. Ще наш літописний Алимпій Іконописець виявив перший «непослух» щодо безконечної повторюваності в іконі одних і тих же засобів. Шляхом малих і непомітних змін наші ікономалярі зробили з візантійсько-наслідувальної ікони — національно-українську, не відступивши при цьому від духу й літери приписів, постанов і канонів Сьомого Вселенського Собору Церков 787 року щодо ікон. Кожне покоління, зберігаючи духовний генофонд ікони, вносило в неї подих свого часу і своєї країни чи краю. Гніздовський був сином свого часу й чинив так само, як більшість українських ікономалярів діаспори нашого віку: він об'єднав кілька давніх стилів мистецтва. Але, на відміну від колег, він не взяв за основу жодного візантійського стилю: ні комнінівського, ані палеологівського, поєднавши в новій якості ретельно вибрані ним риси готики й ренесансу.

Готика майже не торкнулася українського мистецтва, коли цей стиль розквітав на Заході. Гніздовський узяв від готики вертикалізм, стрімкий рух угору. Це найбільше позначилося при компонуванні ним постатей: дуже виразно в намісному ярусі ікон, дещо менш чітко — у святах і страстях горішнього ярусу. Деякі критики цю видовженість і витонченість святих безпідставно ідентифікували з візантійським стилем письма (у ньому маємо щось протилежне — широкі плечі, масивні, хоч і площинні, схожі на тіні, постаті), в той час, як це чиста готика. Уся парадоксальність готики Гніздовського полягає в тому, що, уподібнюючи людей духовним і легким істотам (тому так невимушено й без жодних зусиль змальовано піднесення Ісуса в повітря в «Преображенні» та «Воз-

несінні», а Богородиці — у «Покрові»), він малює їх водночас вельми реальними: не плоскими тінями, а живими осяжними постатями на тлі казково прекрасних краєвидів і вічно безхмарного неба.

Цілком виразною є й ренесансна основа ікон Гніздовського. Вона простежується й на загальному, концепційному рівні, і в багатьох деталях. Кожний образ та кожна сцена будуються за бездоганними законами гармонії. У центричній композиції панують симетрія, рівновага й узгодженість кольорів, виважена пропорційність. Середовище, в якому перебувають святі, бринить ніжністю тонів і відтінків, вражаючи спокоєм і якоюсь цнотливою чистотою. Блакитне небо зі світлим обрієм береже в собі таємничу близькість Божого Царства. У ряді ікон використано мотив арки, також типово ренесансної — високої, з півкруглим завершенням. Трапляються цілі аркатури — по дві, три і п'ять арок, розділених тонкими ордерними колонами. У малофігурних сценах («Благовіщенні», «Стрітенні Господнім») Гніздовський розміщує одну або дві постаті точно посередині арочного простору, причому хода й жести персонажів витримані в так званому зустрічному русі. У багатофігурних сценах групи осіб поділені порівну довкола центральної арки, причому серед них нема приблизних, «стафажних» постатей, а кожен намальований індивідуально.

Характер дії — поважний і врочистий, як на фресках великих майстрів італійського Передвідродження й Раннього Відродження,— Фра Анджеліко, Чімабуе. Хоч персонажі потрактовані в готичному стилі, а втім, їхня характеристика віддзеркалює ренесансний тип людини. Православний іконостас обов'язково передбачає наявність ікон із драматичним змістом і трагедійним переживанням, зокрема, у страстях Господніх або змалюванні почуттів апостолів, котрі були присутні при успінні Богородиці Марії. На давніх українських зразках апостолів зображали такими, що в них з очей ллються сльози.

Гніздовський також не цурається психологізації святих. Але переживання персонажів у нього помірні, ближчі до вираження радощів і світлих надій, аніж суму й тривоги. Це є характерний психологізм епохи Ренесансу та мистецтва стилю ренесансу. «Завжди радійте! Безперестанку моліться!» — закликає Святе Письмо (Перше послання святого апостола Павла до Солунян, 5:16, 17). І справді, мистець зосереджується в характеристиках святих на почуттях радості й молитовної побожності. Ці іконні образи випромінюють статечність, серйозність і лагідну прихильність один до одного, а відтак і до глядача-віруючого. Своїми готично-ренесансними рисами ікони дуже прихильні до людини, а не відчужені від неї.

Отже, уміле й навіть майстерне сполучення двох стилів — готичного й ренесансного — найбільша данина українській ікономалярській традиції в Кергонксонському іконостасі Гніздовського. Хоч стилі використані чужинські, але їх сполучення виконане по-українському. Однак це не остання й не єдина національна ознака ікон. Марина Антонович-Рудницька правильно зазначає, що мистець не вдавався до змалювання фольклорно-етнографічних сценок в українському дусі. Одяг княгині Ольги й князя Володимира — реальних персонажів історії України, віднесених до ликів святих,— не можемо трактувати як «національні строї», тому що це князівський одяг, отже, винятковий. Проте сам спосіб введення побутової атрибутики й пейзажів (Ісус Христос у намісній іконі зображений на тлі отари овець, Богородиця — на тлі поля доспілої пшениці тощо) — це композиційний засіб українських іконописців XVII—XVIII століть (згадаймо хоча б ікони з пейзажами Івана Рутковича та Йова Кондзелевича).

Від традицій наддніпрянського, галицького, волинського ікономалярства йшов Гніздовський, українізуючи лики святих. Справді, майже всі лики святих — слов'янські, українські за своїми найхарактернішими рисами. Хоч які нарікання викликала ця тенденція українізації ікон у минулому (особливо від представників Російської Православної Церкви), проте майстри ікон в Україні твердо дотримувалися цієї лінії, вважаючи, що ікона має промовляти до віруючих знайомими, близькими ликами, подібно до того, як Святе Письмо і Служба Божа повинні також викладатися для кожного народу його рідною мовою. Гніздовський чудово скористався цією традицією українського ікономалярства, не наслідуючи нікого конкретно, взявши лише сам принцип.

Принаймні в одній іконі — «Покрови Пресвятої Богородиці» — мистець змалював конкретних осіб: єпископів та інших провідних представників Української Греко-Католицької Церкви в діаспорі на чолі з патріархом і кардиналом Йосифом Сліпим. Ці духовні особи стоять двома окремими групами на відкритому просторі на тлі церкви Святої Трійці в Кергонксоні. Над ними легко підноситься в блакитному небі Діва Марія з покровою (омофором) на руках, а їй допомагають два ангели. З першого погляду, в цій іконі багато незвичного, нетипового. Мистець пов'язав містичну подію X століття з реаліями XX століття, переніс явлення Богородиці з Влахернського храму в Константинополі до Америки, а свідками зробив ієрархів рідної Церкви. Проте всі ці переплетення історії й сучасності, духовного й реального добре узгоджуються з українською ікономалярською традицією. У так званих «козацьких Покровах» Східної та Центральної (Наддніпрянської) України XVII й XVIII століть теж малювалася Мати Божа, яка вкривала омофором українських гетьманів, козацьких полковників, простий люд. Покрова — 1 (14) жовтня — улюблене свято українського народу, бо з давніх-давен кожний українець-християнин (розуміється, українка-християнка також) вважали Богородицю своєю заступницею й покровителькою перед усякою небезпекою та злом. Цілком у такому ж дусі потрактував Покрову й Гніздовський. Доводиться захоплюватися й дивуватися, як він зробив це винахідливо, по-своєму, оригінально, не відступивши ні від канону свята, ні від національної традиції ікономалювання.

Зрештою, один етнографічний атрибут Гніздовський все ж таки використав: це український рушник, яким застелено стіл перед Ісусом та апостолами в іконі «Таємна Вечеря». На цьому рушникові лежать буханці хліба, котрі звичайно печуть в Україні «на черені», у розпеченій сухими дровами печі. Усе те дуже по-українському — натурально, майже «цитатно» щодо дійсного стану речей в українській побутовій культурі. Проте дух самої ікони, її глибинний зміст і підтекст дуже далекі від реалізму й побутовізму. Це є сповнена щирою духовністю сцена прощальної трапези учнів зі своїм Учителем-Богом. Вони наче скам'яніли, «остовпіли», передчуваючи, щó має статися в найближчі години. Звідси їхні сковані постаті, психічна «скутість». Але серця їх палають любов'ю до Нього: вони звернули свої голови до Христа, щоб зустрітися з Його поглядом. Один тільки Юда Іскаріот, христопродавець, не в силі підвести очі на Вчителя. І те, що Гніздовський зв'язав цю велику євхаристичнопсихологічну сцену з українською побутовою атрибутикою, промовляє нам, як він глибоко й індивідуальнонеповторно розумів суть українського християнства, постійну присутність у національних звичаєвих моментах — духу первісної Церкви Христової.

Не знаємо, на чию адресу віднести відсутність в іконостасі чину Моління (Деісуса, або Дейзиса), який

є обов'язковим у повних (багатоярусних) іконостасах. Це могло спричинитися тим, що в конструкції іконостаса не було заплановано місця для цього важливого чину (Ісуса на троні з предстоячими Богородицею та Іваном Хрестителем). В іконостасі нема також ікон, котрі репрезентують чини апостолів, пророків і жертв, але ці чини менш важливі за чин Моління.

Поряд із прихильними, а то й захопленими відгуками на Кергонксонський іконостас Гніздовського, він був підданий критиці — значною мірою, несправедливій і некомпетентній, тому й болючій для мистця. Ця критика виходила з середовища громади при церкві Святої Трійці, яка замовляла й фінансувала іконостас. Усі найцікавіші новації й оригінальні засоби Гніздовського не знайшли розуміння в людей, котрі звикли до повторів і переспівів ікон візантійського стилю. Зобразивши Христа як пастиря овець, Гніздовський виразно натякнув на Ісусові притчі про доброго пастиря. Проте кергонксонські «критики» говорили, що мистець намалював «Господа з баранами». Застиглі постаті апостолів у «Таємній Вечері», за тією ж «логікою», були названі «дерев'яними ляльками» й навіть «русскими матрёшками». Подібне прискіпування малотямущих у мистецтві й в українській іконній традиції людей не оминуло й інших образів іконостаса.

Усе це спричинило внутрішній біль Гніздовського в останні місяці його життя. Іконостас розрахований не на поверхове й тим більше не на примітивне розуміння. Мистецьку цінність цього справді величного сакрального ансамблю можна помітити, так би мовити, неозброєним оком і з першого погляду. Але щодо іконографії й стилю, які є контраверсійні, то іконостас вимагає знання контексту світового й українського малярства. А такі знання мають далеко не всі, хто постійно або спорадично заходить до церкви Святої Трійці. На жаль, навіть ті автори, які вельми високо оцінюють іконостас Гніздовського, своєю необережною термінологією спричиняються до того, що простий люд продовжує твердити, нібито «це не ікони, а образи́» і їх треба видалити з церкви. Справедливо пишучи, що Гніздовський не захотів повторювати «дуже слабих імітацій візантійських ікон», відома американська малярка українського походження Аркадія Оленська-Петришин далі зазначає: «Які відмінні від такої рутинности релігійні картини Гніздовського! В них відразу вражає високий мистецький рівень, яскравість мистецької особистости та проміннююча духовність релігійних постатей. В картинах Святої Трійці переважає екзальтація християнського переживання, зображена спокійними, навіть радісними релігійними постатями»[256]. Лише в одному абзаці авторка двічі називає ікони «картинами». Пані Оленська-Петришин робить це ненавмисно, бо вся її стаття пройнята щирим захопленням творами Гніздовського, і вона сама, як відомо нам, глибоко поважає Гніздовського, вважаючи його своїм першим порадником у царині гравюри. Але таке легеньке перемінювання слова «ікона» на «картина» (насправді ж різниця між цими жанрами малярства велика) може бути сприйняте неправильно й невідповідно, бо твори Гніздовського є іконами й по суті, і за формальними ознаками.

Для модерної в архітектурному відношенні церкви Гніздовський виконав іконостас, який є настільки ж модерним, наскільки й опертим на традицію. «Іконостас Гніздовського нічим не поступається перед архітектурним задумом Жука,— писав Богдан Певний.— Гніздовський по-своєму розв'язав іконописні проблеми, затримуючи умовно їх головні композиційні основи, але також не відхилився від свого виробленого способу малярства, чим викликав контраверсійну суперечку в українській діаспорі, що не затухає і досьогодні»[257]. Хоч би якою була ця суперечка для самого мистця, вона симптоматична і, врешті-решт, корисна. В історії мистецтва різних народів небагато знайдеться творів і ансамблів, новаторських задумом і талановитих виконанням, навколо яких не спалахували б суперечки, а то й цілі баталії. Це значить: твір вартий пристрастей і розмов.

Загалом же в Кергонксонському іконостасі втілилося найістотніше, що було притаманне Гніздовському — мистцеві та людині. Його українська природа піднеслася до меж вселюдського, навіть космічного, і торкнулася великих сфер буття. Тому суперечка навколо іконостаса — це фактично суперечка про всю творчість Гніздовського. У нас нема сумніву, що ця суперечка вирішиться на його користь.

Із кожним роком збільшується число мистців, які особисту манеру в іконотворчості ставлять над історичними мистецькими стилями чи над їх поєднанням. Ця тенденція водночас обнадійлива й небезпечна. Умовно назвемо даних працівників на ниві сакрального мистецтва модерністами. Позитивне в їхніх пошуках — прагнення до оновлення ікони, тобто той самий погляд на неї як на живе мистецтво Церкви, котрий спонукав українських майстрів творити нові ікони впродовж віків. Тривожне ж у їхніх пошуках — відхід од самого принципу канонічності ікономалярства: надмірність у формі, самовільність у кольорах, неприйнятна іконографія ликів святих. Справедливості ради слід сказати, що небажаних, неіконних відхилень набагато менше, ніж позитивних новацій.

Мілленіум 1988 року звернув на себе увагу навіть тих українських мистців у діаспорі, які були далекими від церковних справ. Ліберали, ліві демократи, прихильники різних емансипацій з-поміж мистців також відчули теплу хвилю Божої благодаті — і в тій чи іншій формі відгукнулися на тисячолітній ювілей українського християнства. Майже кожний намалював чи картину про хрещення в Дніпрі, чи образ князя Володимира, чи образи Христа й Богородиці. Мистці цього кола, як правило, не знали старих іконографічних канонів у вченні візантійських отців, а про історію української ікони мали дуже приблизне уявлення: малювали святих, як Бог на душу поклав.

Проте підготовка до Мілленіума спонукала багатьох талановитих українських мистців зайнятися модерним сакральним мистецтвом не задля моди й не заради самого ювілею, а за покликом серця, для реалізації своїх духовних спонукань. Це Роман Коваль із Вінніпега, який проектує й виконує сучасні іконостаси й ікони для церков сьогоденної архітектури. Це Галина Новаківська з Торонто, котра у своїх малярських та графічних творах про жінок, про материнську любов виходить із вічної теми святості материнства — з теми Мадонни. Це Галина Мазепа з Венесуели, яка майже в кожному світському творі різними мистецькими засобами вміє передати відблиск Божої благодаті на землі. Це Дарія Гулак-Кульчицька з Клівленда, котра малює ікони в дусі народних картин. Це Рем Багаутдин із Глен-Спея (штат Нью-Йорк) — автор багатьох ікон, виконаних у техніці металопластики та поліхромованих поверх срібла, латуні, міді ніжними напівпрозорими фарбами й лаками. Це Зоя Лісовська з Швейцарії, чиї ікони нагадують мозаїки з коштовних каменів.

Перелік мистців можна було б продовжити. Старі майстри, які здобули мистецьку освіту ще в Україні, а відтак піднесли ікономалярство в еміграньських громадах, тихо залишають цей світ. Їм на зміну йдуть нові покоління, навчені в європейських чи американських мистецьких школах, де панує інша традиція й інший дух — модернізму. Вони не хочуть і не можуть малювати так, як старші,— у них інша школа. Однак ікона й надалі приваблює їх своєю таємничістю; отож

вони продовжують розвивати давнє мистецтво Церкви. Це нова сторінка, яка щойно розпочата; і її, мабуть, точніше оцінять колись майбутні історики мистецтва.

Цікаві тенденції модерної ікони послідовно розвинули на Європейському континенті два відомих майстри: Ростислав Глувко у Великобританії та Омелян Мазурик у Франції. Кожен має свою неповторну манеру малярства, свої улюблені образи й теми серед ікон. Спільне в них: неілюстративний підхід до сакрального мистецтва; дотримання традиційної тематики ікон і добре знання богословських підвалин ікономалярства. Їхнє мистецтво — не спонтанне, не любительське, а виважене, засноване на вірі, на відповідальності перед Богом за вибраний ними спосіб репрезентації євангельських і церковних постатей в образотворчому мистецтві. Глувко й Мазурик не відцуралися від старих традицій, але вони їх не наслідують буквально.

Ростислав Глувко (1927—1990 рр.) прийшов до ікони, як і більшість митців української еміграції, від світського мистецтва. Поступово ікономалярство вийшло на перший план його творчих зацікавлень. У чисто кількісних показниках — у Глувка, звичайно, більше пейзажів, портретів, побутово-жанрових картин, особливо ж ілюстративної та прикладної графіки. Ікон менше: упродовж 70—80-х років він намалював від тридцяти до сорока ікон, в основному для «домашніх вівтарів» українських родин у Великобританії, США й Канаді. Це становить п'яту частину його світських творів цього ж періоду. Проте ікони він виконував дуже ретельно, повільно і з якоюсь побожністю,— як майстри стародавніх часів. Глувко шукав старі, вимоклі й висушені дошки, які вже не могли бути піддані деформації через зміну погодних умов. Відшліфувавши їх і видовбавши так званий ковчег, він готував гессо (так на Заході називають левкас) і мінеральні фарби на яєчній темпері. Після цих «візантійських» приготувань од митця можна чекати й скрупульозного наслідування візантійських або староукраїнських ікон.

А втім Глувко відмовився від наслідування візантинізму після деяких — зрештою, дуже оригінальних — імпровізацій на теми прославлених ікон Середньовіччя, наприклад, Ісуса Христа Пантократора з довгими рудаво-золотистими пасмами волосся, Вишгородської ікони Богородиці, ангела із золотавим волоссям. Хоча його захоплення ікономалярством почалося з наслідувань-імпровізацій відомих стародавніх образів, згодом він відступає від наслідувань і малює ікони власні — неповторно оригінальні щодо іконографії, але в традиційному річищі тем та образів.

Найбільшу увагу глядачів (а Глувко виставляв ікони в Манчестері, Брадфорді, Лондоні — у Великобританії; Детройті — США; Торонто — Канаді [258]) привертали змальовані ним образи Богородиці. Глувко малював Діву Марію юною, з маленьким Христом і без нього, із загострено уважним поглядом очей на блідому засмученому обличчі. Він не повторив жодного з існуючих варіантів образу Марії, наділивши її узагальненими рисами Людини Землі з витонченими й по-своєму прекрасними рисами. Засоби митця ніби дуже прості й вкрай лаконічні: яйцеподібний овал лику з гострим підборіддям має особливу чистоту, ясність, блідість. Затінення ледь-ледь намічені, скупими прорисами означено ніс, малі рожеві вуста. Усю увагу звернено на очі, в яких сконцентровані думи й почуття, цнотливість і мудрість святої Діви.

У Богородичній тематиці, попри запропонований ним варіант іконографії Марії, Глувко не вдається до якихось значних композиційних чи іконографічних змін. Інша справа з іконами святкового, апостольського, святомученицького циклів («Розп'яття», «В'їзд до Єрусалима», «Святий апостол Петро», «Святий апостол Павло», «Введення Марії до храму», «Святі Кирило та Мефодій», «Святі Борис і Гліб», «Святі Антоній і Теодосій», «Святий Микола»). Тут багато деформацій, іноді досить значних, наприклад, помітно вкорочені постаті Бориса й Гліба, Ісуса в терновому вінку. Також митець дає свої співвідношення кольорів: він малює апостола Павла світло-синьою фарбою на темно-синьому тлі, зображає половину лику Господа яснішою, а другу половину — темнішою. У всіх цих змінах нема вигадки чи самовільності: митець спирається на певні аспекти життя святих і намагається їх трактувати шляхом уведення деформацій, надання формам і кольорам нових символічних значень.

Особисте бачення ікони йшло від освіти Глувка — і загальної, і спеціальної, мистецької. Він народився в місті Крем'янці на Тернопільщині, а після «визволення» більшовиками Західної України родина опинилася на засланні в казахських степах. Під час другої світової війни Ростиславові Глувку разом із польськими офіцерами вдалося виїхати до Палестини, а звідти 1947 року — до Великобританії, де він жив до своєї передчасної смерті. Освіту здобув у Лондонській школі мистецтва «Гамерсміт» (1949—1953 рр.). Глувко не створив іконостасів, не прийняв якогось історичного мистецького стилю, але його ікони для «домашніх вівтарів» є цікавою сторінкою модерного українського ікономалярства.

Омелян Мазурик народився 1937 року в селі Брежаві на Лемківщині — у польських Бескидах, між містами Сянок і Перемишль. У XV—XVII століттях тут, на Перемищині, діяла відома школа українського іконного малярства, чимало пам'яток якої є сьогодні в історичному музеї в Сяноку. Під час ганебної акції «Вісла» родину Мазуриків, як і тисячі інших родин українців-лемків, переселили на західні «землі одзискані» — під німецький кордон. Омелян закінчив ліцей, потім у 1958—1964 роках навчався в Краківській академії образотворчого мистецтва. 1967 року він виїхав до Франції, де проживає й досі. Освіту завершив у Паризькій Вищій школі образотворчого мистецтва (1967—1968 рр.). Глибока повага до ікони була вихована в сім'ї — набожними батьком і матір'ю. Ще в Кракові Омелян готувався стати ікономаляром, але тоді, в студентські роки, ікони малював тільки для себе, для родини: усякий натяк на прихильність до українських традицій у роки розгулу українофобії — не прощався. Шовінізм і українофобія поляків були спонукаючими причинами виїзду до Франції. У Парижі, у майстерні Бреншона, Мазурикового вчителя у Вищій школі образотворчого мистецтва, рішення стати ікономаляром визріло остаточно. Але малювати ікони вирішив по-своєму — так, як розумів традицію і як підказувало поглиблене вивчення релігії, історії Церкви, повчань східних отців щодо ікони.

Мазурик багато разів чув, що малювати справжні ікони треба так, як постановив Сьомий Вселенський Собор у Візантії 787 року. Він не розумів одного: чому вказівки, дані в такій глибокій давнині, 1200 років тому, мають беззастережно виконуватися у XX столітті? Коли прочитав, чим були зумовлені ті непорушні приписи, як вони були омиті кров'ю мучеників під час іконоборства,— багато чого осягнув. Але, крім законів Церкви, є ще й закони мистецтва: коли повторювати одне й те ж і не рухатися вперед,— мистецтво вмирає, якщо це навіть найсвятіше мистецтво! Рішення Мазурика малювати ікони по-сучасному визрівало статечно, ґрунтовно, під час тривалих студій,— це не було імпульсивне рішення. Його бажання зрозуміла й схвалила греко-католицька українська парафіяльна громада Парижа: 1968 року йому доручили створити модерний іконостас для українського собору

святого Володимира в самому центрі французької столиці — на бульварі Сен-Жермен, роботу над яким він закінчив 1969 року [259].

Мистець не розглядає постанов Сьомого Вселенського Собору як «диктат», що сковує волю ікономаляра й прирікає його на повторення єдиних взірців. Кожний вік, кожне покоління, кожний мистець повинен показати своє бачення вічного й незмінного в релігії, але показати це не пересічно, а на найвищому рівні. У статті «Значення ікони у Східній Церкві» (яка у вигляді листівки пропонувалася відвідувачам виставок його ікон) Мазурик писав: «Ікони як зовнішню маніфестацію Божественної Енергії — результат приходу на землю другої особи Святої Трійці — адоруємо (обожнюємо.— *Д. С.*) явно і зовнішньо. Щоби така адорація мала сенс, ікона повинна бути інспірованим релегійним шедевром мистецтва. У противному разі адорація така граничить з примітивним ідолопоклонством. Ясно, отже, що сліпе наслідування — як копіювання і стилізація — не має нічого спільного з богословською іконою» [260]. Це своє бачення й розуміння ікони як абсолютно оригінального твору Мазурик підтвердив і в інтерв'ю журналові «Україна»: «Я, коли вже на те пішло, відмежовуюся і від бойчукістів,— я їх фактично не знаю, лише дещо бачив. А виховувала мене західна малярська школа, я обертався в Парижі, все брав до уваги — в мене синтез усього того. Навіть природу бачу крізь призму ікони» [261].

У Паризькому іконостасі 1969 року, який був першою значною творчою роботою Мазурика на Заході, мистець відійшов од буквального повторення композиції іконостаса, од усталеної іконографії ікон, але зберіг дух і містичність східного мистецтва Церкви. Не можна сказати, що, творячи свої неповторні форми, Мазурик відмовляється від досвіду минулих століть. Тут помітні навіть елементи старих стилів, скажімо проторенесансне трактування хреста в дусі Чимабуе, чи ренесансний орнамент над царською брамою. Але посилання на досвід — не те саме, що продовження традиції. Мазурик малює цілком нові ікони, в яких швидше виявляються експресіонізм чи сюрреалізм, ніж якісь давні мистецькі стилі.

Потужне дихання сучасності відчувається в численних іконах і стінописах Мазурика 70—90-х років. Він виконав дві великі, монументального характеру, роботи: розмалював Український греко-католицький кафедральний собор у Саскатуні й студентську каплицю в Українській греко-католицькій духовній семінарії в Оттаві (Канада). Для цієї семінарії майстер виконав також 1989 року іконостас. Із менших монументальних розписів можна назвати малювання в каплиці Наукового Товариства імені Тараса Шевченка в місті Сарселі, поблизу Парижа.

Проте основна частина сакральної творчості Мазурика — це переносні ікони для «домашніх вівтарів», для громадських установ, єпископських палат і монастирських віталень — звичайно, коли насельники цих палат і віталень є прихильниками модерної ікони. Мазурик часто виставляв свої ікони на Заході — у Франції, США, Канаді, Німеччині, Бельгії, Італії. Український Католицький Університет святого Климента в Римі й Український Вільний Університет у Мюнхені приймали його твори на виставках і придбали частину експонатів для власних зібрань. На міжнародній виставці релігійного мистецтва різних віровизнань у французькому місті Бержерак Мазурик одержав 25 квітня 1980 року першу нагороду за ікону «Розп'яття».

Омелян Мазурик далеко відійшов од національної концепції гарних, вродливих ликів святих на іконах. Він до краю загострює страждання святих, доводячи його часом до високого трагізму; радість же, тріумф, благодать зображає швидше єднанням мажорних, яскравих тонів, ніж переданням самого радісного стану на ликах святих. Малярство Мазурика загалом сумне, з виразним драматизмом, але завжди врочисте. Він знайшов своє місце в сакральному мистецтві, котре постійно оновлюється у своїй формі, хоча продовжує зберігати ту незбагненну лінію молитовного й містичного почуття, з якого й виникла на зорі християнської ери ікона.

На подібне загострення образної мови ікони натрапляємо в сакральних творах українського маляра Миколи Бідняка (народився в 1930 р.). За основу своїх пошуків у царині ікономалярства цей майстер узяв візантійський стиль у його київській інтерпретації князівської (домонгольської) доби. Трагічне й ліричне відчуття (скажімо, любові Богородиці до Христа) доводиться до крайніх меж: свята Діва Марія найчастіше трактується ним як «страдницька Матір» — так звана «Матер Долороса». Трагічний відтінок має його «Чорнобильська Богородиця» (1992 р.), котру майстер виставляв у низці галерей на Заході, а також привозив для показу широкому загалові в Музеї українського народного декоративного мистецтва та в Національному музеї українського образотворчого мистецтва в Києві (1994—1995 рр.). Мати Божа обережно ступає своїми хрещатими сап'янцями спаленою радіацією землею України між рідкими почорнілими колосками жита й квітами волошок, які змінили свій колір з блакитного на бузковий — від надміру нуклеїдів. У правиці Діви Марії — чорна амфора — символ упокореної атомної стихії. В жесті Богоматері — надія на те, що її єдинородний син Господь Ісус Христос відродить сплюндровану гріхом українську землю, очистить її, як очищає грішну людину, котра покаялася,— «стануть білі, мов сніг» (Ісая, 1:18). Постаті Господа, Богородиці, ангелів (ангели, особливо так званий Апокаліптичний Ангел як помічник Христа в майбутньому суді людства,— улюблена тема Миколи Бідняка) — видовжені, розтягнені вгору, аж до порушення природних пропорцій (наприклад, в іконі «Христос», 1987 р.). Тут певною мірою відчутний вплив композицій іспанського мистця грецького походження Ель Греко, однак ці деформації Микола Бідняк робить з метою показати відмінність світу небожителів від вимірів земних, звичних для людського ока.

Микола Бідняк — людина незвичайної долі. 15-річним юнаком, внаслідок нещасного випадку, він втратив обидві руки. Але знайшов у собі волю закінчити Інститут технології та мистецтва в Калгарі (Альберта) та Онтарійський коледж образотворчого мистецтва в Торонто (1950—1958 рр.) і, малюючи пензлем, затиснутим в зубах чи між пальцями ноги,— створити дивовижні за своїм драматизмом ікони, пейзажі, натюрморти, портрети, які здобули світове визнання, а з початком 90-х років стали відомі і в Україні. Микола Бідняк виставляв свої ікони та світські твори у США, Канаді, Мексиці, Іспанії, Швеції, Швейцарії, Великобританії, Італії, Японії. Він має престижні нагороди, є багаторічним членом Української спілки образотворчих мистців США й Канади і Міжнародної Асоціації мистців, котрі малюють вустами та пальцями ніг (центр Асоціації міститься в князівстві Ліхтенштейн).

Українська діаспора дала у XX столітті багатьох оригінальних, обдарованих природою і Святим Духом майстрів ікон. Вони започаткували цікаві стильові пошуки, кінцевий результат яких поки що важко визначити: вони, ці пошуки, очевидно, будуть ясніше оформлені на межі XX і XXI століть і вплинуть на храмове мистецтво в Україні.

* *
*

Історія української ікони у XX столітті розвивалася за сценарієм, який не має прецеденту в усій попередній багатовіковій історії цього виду малярства. Ця історія за своїм змістом й обставинами нагадує євангельський епізод про втечу Марії та Йосипа з маленьким Ісусом до Єгипту: «...Ангол Господній з'явивсь у сні Йосипові та й сказав: „Уставай, візьми Дитятко та матір Його, і втікай до Єгипту, і там зоставайся, аж поки скажу тобі, бо Дитятка шукатиме Ірод, щоб Його погубити". І він устав, узяв Дитятко та матір Його вночі, та й пішов до Єгипту. І він там зоставався аж до смерти Іродової, щоб збулося сказане від Господа пророком, який провіщає: „Із Єгипту покликав Я Сина Свого"» (Євангелія від святого Матвія, 2:13—15).

Справді, мистецтво ікони — в атмосфері ненависті більшовиків до віри в Бога — мусило «втекти» з України, щоб вижити й зберегти себе поза її межами. В українській діаспорі у XX столітті стався цікавий експеримент: переосмислення старої ікономалярської спадщини, синтез стилів, поява модерної ікони. У той час, як в образотворчому мистецтві в Радянській Україні «розквітав» соціалістичний реалізм, на Заході мистецтво ікони не лише зберігалося, а й розвивалося, набуваючи нових якостей. Коли ж впала залізна завіса, розвалився 1991 року імперський Радянський Союз і Україна стала незалежною державою, настав час «повертатися з Єгипту»: збережене, виплекане в українській діаспорі мистецтво ікони має стати тепер одним із рушіїв відродження Української Церкви й знову ввійти в структуру провідних жанрів нового українського малярства. Це повернення тим більш важливе й необхідне, що традиція ікони почала занепадати ще в XIX столітті, коли через насильне введення класицизму були уневажнені попередні традиції й стилі. А у XX столітті настала справжня криза всього сакрального мистецтва й припинення його розвитку ледь не на ціле століття.

Як же може бути переданий досвід ікономалювання з діаспори в Україну сьогодні? Передусім, важливо мати в Україні тих, хто міг би цей досвід прийняти. На жаль, такі реципієнти в Україні поки що не заявили про себе. Церкви не мають таких навчальних закладів, де можна було б відкрити факультети іконознавства й готувати малярів ікон. Будівництво церков та їхнє мистецьке оформлення перебувають у хаотичному, занепадницькому стані. Жодна з історичних Церков не має органу, який би контролював якість церковної архітектури, ікономалярства, ремонту й реставрації. Добрих зв'язків між Церквою в Україні й діаспорі не встановлено, а це унеможливлює налагодження нормального процесу вивчення західного досвіду ікономалярства й запровадження його в Україні.

Ця сумна картина з мистецтвом ікони та іконознавством є наслідком руйновища, що його залишив комунізм у тих країнах, де він ще недавно був панівною ідеологією. Україна не є винятком. Подібна ситуація в усіх країнах візантійської традиції, в яких силою запровадили марксизм-ленінізм: Російській Федерації, Білорусі, Грузії, Молдові, Румунії, Болгарії, Сербії, Македонії. Мистецтво ікони тут зазнало глибокого занепаду. Виняток становить хіба що Греція, котра щасливо оминула комуно-атеїстичну диктатуру і в якій церковне мистецтво у XX столітті розвивалося природним, нормальним шляхом.

На виправлення становища, що склалося, потрібен час. Духовні рани заживають довго. Україна — у порівнянні з іншими країнами православної традиції — перебуває в дещо кращому становищі, бо має в особі західної діаспори розвинену, повноцінну ікономалярську традицію. Завдання полягає в тому, щоб ця традиція стала набутком мистців у самій Україні. Ми є свідками того, як швидко культура українців діаспори інтегрується в національну культуру України. Тепер цей процес особливо інтенсивний у царині світської культури. У церковній же культурі рух повільніший, але він все ж таки є. Сприяють цьому різні обставини. Три роки (від червня 1990 до червня 1993 року) Українську Православну Церкву очолював патріарх Мстислав, який одночасно залишався митрополитом УПЦ у США, країнах Латинської Америки й Австралії. За цей час в Україні побувало чимало православних єпископів, священиків і мирян з української діаспори, докладно запізнавши наші умови. У березні 1991 року духовний центр іншої частини Української Церкви, яка є спадкоємицею візантійської традиції українського християнства,— УГКЦ — перемістився з Рима в Україну, до Львова. Отже, тепер на свої синоди УГКЦ збирає українських греко-католицьких єпископів зі всього світу, і вони також бачать реальне становище у сфері духовності народу, церковної архітектури й мистецтва.

Єпархії та парафії обох Українських Церков візантійської традиції, попри економічні негаразди, розпочали широке церковне будівництво. Дедалі гострішою стає потреба в добрих різьбярах, проектувальниках іконостасів, в ікономалярах, а також у реставраторах церковної архітектури та давніх ікон. На початку 90-х років у цю справу втрутилися некваліфіковані малярі, псевдореставратори, готові до наживи за свої халтурні малювання, спекулюючи на незнанні священиками й мирянами традицій та особливостей українського храмовлаштування. Проте ця хвиля халтури поступово спадає. В Україні з'являються перші архітектори храмів і перші малярі ікон. Маємо на увазі тих, що обізнані з богословськими основами ікони, з її особливостями як одного з жанрів релігійного малярства, а не звичайних «богомазів», яких не бракувало й у радянський час, коли вони бралися халтурно «відновляти» й «підмальовувати» ікони в храмах, завдаючи великої шкоди церковному мистецтву.

Ключовим для початку відродження справді українського іконного малярства можна вважати 1990 рік. З огляду на потреби Церков, ряд мистців зголосилися малювати ікони, різьбити іконостаси. Проте тут виникли труднощі. Навіть професіонали, члени Спілки художників України, не могли справитися із завданням — запропонувати громадам віруючих ікони того стилю, в якому була збудована та чи інша церква. Інші не знали символіки ікони, її богословських засад. Почалося поступове набування досвіду. Як і в минулі віки, Київ і Львів знову стають центрами ікономалювання, що відроджується на наших очах.

Розбиття українського православ'я на три частини, інспіроване з-за кордону, негативно впливає на відродження українських національних церковних традицій, включно з ікономалярством. В одному з уламків цього розбиття досі зневажається й відкидається українська мова в богослужінні, демонструється неповага до всього українського як начебто «неканонічного». Це слово, зміст якого зрозумілий далеко не всім віруючим, стало ключовим терміном в антиукраїнській пропаганді в церковній царині.

Проте ці недоброзичливі випади, як і в минулому, фактично не впливають на відродження українських церковних традицій, у тому числі й на ікономалярство. У Києві, Львові та інших містах, де сильні позиції українських православних (Київського Патріархату) й греко-католиків, є перші позитивні результати у відродженні національних шкіл та осередків ікономалювання. Окремі мистці ще в радянські часи само-

тужки опанували складне й високе мистецтво ікономалярства й сьогодні можуть правити за взірець для молодших. Це Олександр Мельник, Микола Малишко, Анатолій Ващук та інші. Уже після передчасної смерті визначного мистця Івана-Валентина Задорожного ми довідалися, що й він малював ікони, глибоко вивчав їхні образні засоби. На жаль, чималих замовлень на ікони сьогодні ще нема — через дуже повільне храмове будівництво; тому більшість мистців-професіоналів змушені самі шукати замовника, звертатися до церковних громад і збирачів так званих «хатніх» ікон.

Якщо вести мову про вагомі здобутки нового українського ікономалярства, то слід відзначити доробок київської майстрині Валентини Бірюкович. Вона за освітою архітектор (1969 року закінчила архітектурний факультет інженерно-будівельного інституту в Києві), а за покликанням — реставраторка й малярка ікон. Працюючи в 70-х роках реставратором, Валентина Бірюкович почала тоді робити перші спроби щодо малювання ікон. «Я так захопилася цією справою,— розповідає вона,— що залишила 1978 року роботу в «Укрреставрації», аби мати змогу займатися улюбленими іконами. Почала частіше відвідувати музеї, вивчати історію й техніку ікономалярства, знайомилася з приватними зібраннями ікон. Усе це було неквапливим наближенням до авторської ікони. Власні спроби я показувала дуже вузькому колові знайомих. Деякі з них наполягали, щоб я виставила свої ікони для широкого загалу. Я не зважувалася цього робити з огляду на засилля атеїзму й негативного ставлення до церковного мистецтва в суспільстві, серед мистців «соціалістичного реалізму». Тільки у зв'язку із змінами в житті України на зламі 80—90-х років я наважилася показати мої ікони на виставках: у Львівському музеї історії релігії (листопад 1990 р.), Українському фонді культури (весною 1991 р.), Національному музеї українського образотворчого мистецтва в Києві — до 500-річчя заснування українського козацтва (1991 р.). Ці виставки сприяли тому, що мене було запрошено виконати повний комплект ікон для іконостаса в українській греко-католицькій церкві поблизу Страсбурга у Франції. Цей іконостас я виконувала в 1991—1992 роках, а після закінчення праці музей міста Мюлуза в Ельзасі влаштував персональну виставку моїх ікон. Упродовж 1993—1994 років виставки ікон були також в Оденсе в Данії, Помпеях в Італії (на VI Всесвітній виставці релігійного мистецтва) і у Венеції» [262].

Валентина Бірюкович може втішатися швидким всеукраїнським і міжнародним визнанням свого таланту як ікономалярки. Її ікони зберігаються в палаті Львівської греко-католицької архієпархії, Києво-Могилянській академії, в апостольській Конгрегації Східних Церков у Римі; у Парижі, Страсбурзі, Оденсе, Нойбурзі (Німеччина), а також у багатьох приватних колекціонерів у США, Канаді, Південній Кореї, Японії і, звичайно, в Україні.

Мисткиня має свою власну манеру малярства, яка, проте, вкладається в загальний напрям стильового синтезу, притаманного також майстрам ікони української діаспори XX століття. Принаймні, три складники її манери вирізняються вельми чітко: зорієнтована на ікону українського Середньовіччя іконографія (характерна темнувата карнація ликів, застосування пробілів, лінійна градація); об'ємне трактування людських постатей і предметів довкілля, що було властивим українським передренесансним та ренесансним іконам XV—XVI століть; використання символічних образів типу Христа як виноградаря, котрий вичавлює сік із грона в євхаристичну чашу; іконо-портретів (образи козацьких старшин біля євхаристичної чаші; образи предстоятелів Українських Церков і представників українського суспільства на іконі «Тобою радіє»), що було характерним для деяких українських барокових релігійних сюжетів.

Крім того, іконне мистецтво Валентини Бірюкович пов'язане з українською рослинною орнаментикою, з народними розписами. Часто повторюваний у її творчості образ Христа Нерукотворного в одному з найтиповіших випадків змальований на синьому убрусі (тканині) з тонко намальованими квітами, стебельцями, листками.

Притягальна сила ікон Валентини Бірюкович криється в тонкості, філіграності її малярства. Вона повернулася до давніх іконних матеріалів: до дерев'яної дошки, левкасу, паволоки, темперних фарб. Її мистецтво не навіює того монументалістського відчуття, яке необхідне церковній іконі, призначеній для іконостаса. Ікони Бірюкович — швидше домашні, «сувенірні»; а втім, вони поєднують у собі різні риси давньої української церковної ікони.

Більшість сучасних ікономалярів віддають перевагу самостійній праці, шукаючи замовників серед церковних громад, священиків чи збирачів ікон для своїх домівок. Це — переважаюча тенденція в новому українському ікономалярстві. Одночасно робляться спроби до об'єднань у творчі групи, братства, асоціації. Від 1991 року в столиці України існує Братство Алимпія Іконописця на Андріївському узвозі. До нього входять Олександр Мельник, Петро Гончар, Володимир Федько, Микола й Петро Малишки, Ніна Денисова, Василь Химочка та інші мистці. Упродовж 1991—1995 років члени Братства організували кілька виставок,— як правило, приурочених до Різдва й Воскресіння Христа, до свята Покрови Богородиці: у будинку колишньої Центральної Ради (тепер міський будинок учителя), Національному музеї українського образотворчого мистецтва, Музеї літератури, Українському домі. Мистці — члени Братства Алимпія Іконописця — малюють ікони, портрети діячів Української Церкви, розмальовують храми; одночасно вони прагнуть відновити традиції монументальних форм церковного мистецтва — мозаїки, фрески й вітража, опанувати мистецтво різьбленого з дерева, кованого з металу іконостаса.

Цікавий поступ у відродженні українського ікономалярства був помітний на виставці ікон, мозаїк та інших творів християнської тематики в Українському домі в Києві 11—24 вересня 1995 року в рамках першого Всеукраїнського свята православного мистецтва. Спонсором виставки став Київський Патріархат, а свої твори виставили десятки професійних мистців, у тому числі з Української Академії мистецтв і Спілки художників України.

У заснованій 27 травня 1993 року Національній асоціації мистців також є група шанувальників християнського мистецтва. На жаль, перша виставка членів НАМу в грудні 1993 року в Києві й на початку 1994 року у Львові та інших містах України (під назвою «Хутір») показала, що до важливої християнської теми деякі мистці ставляться легковажно. Про ікону в творчості членів НАМу поки що не може йти мови; але навіть суто ілюстративні сюжети на християнські теми вони вирішують поверхово, без належного пошанування Слова Божого.

Братчики Алимпія Іконописця Олександр Мельник і Петро Гончар працюють також для храмів української діаспори. У 1993 році вони виготовили проект іконостаса, а 1994 року викували його з металу й створили ікони в техніці емалі — для українського православного храму святого Андрія в місті Блюмінгдейлі, поблизу Чикаго.

Греко-католицькі громади повертають свої колишні храми й монастирі в Галичині й Закарпатті, а також

будують нові в Центральній та Східній Україні. Мистецькою оздобою цих храмів виявили готовність займатися відомі мистці Львова — незалежні або члени Спілки художників України та новоутвореної Національної асоціації мистців. Як і в малярів ікон православної орієнтації, у греко-католиків виразно окреслюється тенденція налагоджувати тісніші контакти з майстрами ікон з української діаспори. У великій пошані тут сакральне мистецтво Михайла Осінчука, Святослава Гординського, Христини Дохват, а також тих, хто малював і продовжує малювати модерні ікони — Мирона Левицького, Омеляна Мазурика, Ростислава Глувка. Як і в старовину, сьогодні в Україні в царині ікономалярства, яке переживає початковий етап свого відродження, нема жодних концептуальних, іконографічних, стильових чи інших розходжень між православними й греко-католиками. Процеси й тенденції, успіхи й недоліки в обох Церквах східної візантійської традиції дуже подібні, а на ниві храмовлаштування, мистецької оздоби — ідентичні.

Відбудова храмів гостро ставить на порядок денний питання реставрації, підготовки висококваліфікованих спеціалістів із монументального церковного малярства. Посилюється інтерес до мозаїки, фрески й вітража на релігійні теми. Українська школа монументального малярства має давні традиції; це малярство вижило навіть у лещатах соціалістичного реалізму. З подальшим розширенням храмового будівництва мистці-монументалісти звернуться до Церкви, опанують забуту іконографію, як це чинять тепер ікономалярі. В особі Леоніда Тоцького Україна вже сьогодні має майстра мозаїки високого рівня, котрий може навчити молодих фахівців-мозаїстів таємницям цього стародавнього, можна сказати, вічного мистецтва. Добре збережені традиції різьбярства дають підстави сподіватися, що й мистецтво іконостасної різьби перебуває сьогодні на порозі свого відродження. Ікона, отже, як провідний жанр сакрального мистецтва ферментує розвиток і, можливо, близький розквіт усього мистецтва Церкви.

У багатьох мистців сьогодні очевидне бажання працювати для Церкви, для створення нових іконостасів. Це добре бажання, його слід вітати. Реалістичне мистецтво значною мірою вичерпало себе, і мистці це розуміють. Ринок реалістичного мистецтва помітно звузився — твори цього мистецтва не дуже охоче набувають музеї й приватні колекціонери. Малярі добре вловлюють подих часу: незабаром у широких масштабах розгорнеться будівництво нових храмів, для яких потрібні будуть іконостаси і, ймовірно, монументальні настінні мальовила (фрески, мозаїки). Мистці до цього готуються заздалегідь: не тому, що вже є замовлення (розбита на осколки Українська Церква матеріально бідна, не маючи інших джерел фінансування, крім скромних пожертв вірних), а тому, що намітилася тенденція зростання ролі Церкви в суспільному житті. Хоч комуністи та інші безбожні сили ще виношують плани взяти реванш, але всі розуміють, що їхній «потяг пішов». При будь-якому варіанті розвитку подій в Україні в ближчому майбутньому, Церква незнищенна, вона довела свою здатність жити за всяких обставин. Сьогодні поки що національно зорієнтовані громади Української Церкви не є «у фаворі»; вони піддані значному внутрішньому і зовнішньому тискові, їх кинуто у вир взаємного протистояння.

Але так довго не буде. Український національний духовний елемент є дуже терплячий і сильний, здатний до постійної рекреації. В цьому процесі самооновлення («вона оживає і сміється знову») дуже істотним є естетичний аспект: створення нової інфраструктури Церкви (храмової архітектури, малярства, мистецького церковного начиння, ритуального одягу єпископів, священиків, дияконів) за українськими нормами й зразками. На першому місці тут — церковна архітектура та ікона. Здавалося б, мистці національно-демократичної орієнтації, котрі хочуть працювати для Церкви, повинні розуміти, що потрібно максимально використовувати власний національний досвід церковного мистецтва минулих віків і творити нове на базі синкретизації давніх стилів, як це роблять провідні українські ікономалярі в західній діаспорі.

На жаль, у мистецьких колах в Україні не помічається якогось прагнення дослідити та опанувати вельми позитивний досвід діаспори. Натомість українські ікономалярі сьогодні дещо захопилися власним «духовним самовираженням», яке є дуже сумнівної якості. Начитавшись всякої всячини, що видається за «духовну літературу», мистці без жодної підготовки, без молитви й благословіння малюють «модерні ікони» з якимись неймовірними стилізаціями, фантазіями, довільними формами й сполученнями кольорів. Деякі з них і не чули, що є канон ікон, що навколо питання про ікони у Візантії понад століття точилася жорстока громадянська війна, що правила малювання ікон буквально вистраждані Церквою!

Іншою проблемою є орієнтир на чужі ікономалярські школи. Малярі, котрі сьогодні стають піонерами ікономалювання, часто тут же стають жертвами пропаганди, яка, не моргнувши оком, твердить, нібито лише візантійські й російські ікони є «істинні», «намолені» і що тільки їх треба наслідувати. Ці вигадки замотуються в такі барвисті папірці, що їм вірять навіть розумні, начитані й досвідчені мистці. Вони не йдуть в наші старовинні храми, в музеї, щоб осягнути величну красу, богословську ідентичність і високу духовність українських ікон минулих віків, а заглядають в альбоми про яку-небудь «тверську живопись» і починають на цьому грунті експерименти з власним «духовним самовираженням».

Але праця над іконами — це насамперед дисципліна віри, думки й творчості. Щоб спинити хаос із «самовираженнями» (хоч і самовираження повинно бути, але, певна річ, не для потреб Церкви), потрібна систематична духовно-ікономалярська освіта на рівні Духовної Академії чи Академії мистецтв. В Українській Академії мистецтв вже, здається, закладено першу цеглину у велику справу підготовки професійних ікономалярів, майстрів фрески й мозаїки християнської тематики: почала діяти майстерня ікономалярства під керівництвом професора Миколи Стороженка; а ще раніше відкрита реставраційна майстерня для ікон, мальованих темперою. Але потрібно ще багато часу й великої напруги сил, щоб із цієї цеглини почалася масштабна розбудова нового національного мистецтва ікони.

Резюме

За дві тисячі років поширення християнської релігії на всій земній кулі не було випадків, щоб племена, народи, країни й держави приймали Святе Хрещення, єдину рятівну віру однаково. Хрещення численних етнічних одиниць нашого багатоликого світу відбувалося за окремими сценаріями. Єдність Христової віри і множинність форм її сповідування — одне з фундаментальних положень Богословії, яке випливає з Біблії, з містичного акту зіслання Святого Духа на апостолів, на Богородицю, на все людство в день П'ятдесятниці (Дії святих апостолів, 2:1 — 13). Отже, різноманітність, множинність, розгалуженість обрядів при єдиній доктрині віри є нормою Всесвітньої Церкви Христа, яка також складається з численних помісних або національних Церков, течій і конфесій. Надмірний унітаризм у Церкві, який межує з диктатом, так само, як і надмірна відособленість, яка межує з єрессю,— однаково неприйнятні для християнства.

Українська Церква, що постала на межі першого й другого тисячоліть нашої християнської ери, цілком уписується в євангельський план християнізації народів і відповідає всім стандартам ролі Церкви, визначеній у Святому Письмі й Святому Переданні. Будучи залежною в перші віки свого буття від матірної Візантійської Церкви, вона поступово сама стала матірною Церквою, виконуючи місію хрещення й передання «грецької віри» північним і східним племенам та народностям, які в процесі об'єднання стали згодом Росією та Білоруссю. Водночас Українська Церква в особі Київської, а потім і Галицької митрополій поступово віддалялася від матірної Візантійської Церкви в царині обряду, мови, церковної культури й мистецтва храмовлаштування. Ретельно зберігаючи основні догмати й канони східної Візантійської Церкви, ієрархи та клірики Української Церкви провадили й свою власну зовнішню політику, багато в чому відмінну від політики матірної Візантійської Церкви. Українці не завжди солідаризувалися з Константинополем та іншими східними патріархатами (Єрусалимським, Александрійським, Антіохійським) у їхньому жорсткому протистоянні з п'ятим історичним патріархатом — Римським (католицьким).

У процесі здобуття Українською Церквою свого власного обличчя помітне місце належить іконі як головному жанрові храмового й домашнього сакрального малярства. Унітаристські тенденції матірної Візантійської Церкви в добу Середньовіччя виразно виявилися в тому, що Константинополь уживав майже репресивних заходів щодо України, аби вона будувала храми й оздоблювала їх усередині точно за візантійськими зразками. Історичні та літературні джерела нашої Батьківщини — літописи й патерики — фіксують, що ромеї (візантійські греки) спочатку присилали до Києва своїх архітекторів і малярів,

а також готові, намальовані у Візантії ікони, щоб українці-русичі дивилися на них і робили все точно так, як це робилося у Візантії. Українці справді дивилися, але робили все по-своєму. Візантійська концепція сакрального мистецтва, яка відкидала будь-які сторонні впливи, фактично не була прийнята в повному обсязі ніде й ніколи в Київській Русі-Україні. Вона стала тільки вихідним пунктом у формуванні національного храмового мистецтва українського народу. Образно кажучи, візантинізм як стиль східного сакрального мистецтва став в Україні однією з цеглин побудови власного українського храму, а не монолітом, який чавив місцеві цеглини Божого храму.

Ретроспективний погляд на українську ікону від самого Володимирового хрещення Русі-України 988 року й до сьогодні показує: в ікономалярстві відбувалося поступове «вивітрювання» візантинізму, причому в найголовніших його рисах — східній іконографії святих ликів (вони змінювалися на західні, на європейські); площинному трактуванні простору (він змінювався на осяжний, тривимірний); зворотній перспективі (вона в Україні майже не застосовувалася, а з самого початку була прямою або плановою); деформації довкілля (воно змінювалося в напрямі антидеформації, тобто прямого й реального зображення речового оточення біля святих людей). Це «вивітрювання» засадничих ознак або рис візантинізму з українського сакрального мистецтва відбувалося дуже повільно, майже непомітно, триваючи від XI до XV століття включно, тобто поки Візантія існувала як імперія й могла стримувати церковний регіоналізм України настійним нагадуванням, що Київ повинен залежати від Константинополя в усьому, що стосується церковного життя.

Проте 1453 року Візантійська імперія розпалася, і хоча Константинопольський Патріархат зберіг певний контроль над Українською Церквою,— це був зовсім не той репресивний натиск, який здійснювався імперією. В українському ікономалярстві перемагають тенденції місцевого значення, зміцнюються зв'язки з мистецтвом західних країн, вимальовується принцип стильового розвитку ікони та інших видів і жанрів церковного мистецтва. Процес «вивітрювання» візантинізму в мистецтві України прискорюється в другій половині XV століття, а вже в XVI столітті українське сакральне мистецтво в стильовій царині є більш ренесансним, аніж візантиністичним.

Хоч ренесанс і наступне барокко зароджувалися в мистецтві країн Заходу й долинали до України з Італії, Франції, Німеччини й прямо й опосередковано через треті країни (частіше через Польщу),— це не були «впливи» в прямому значенні цього слова. Західні мистецькі й архітектурні стилі практично не можна було «пересадити» на ґрунт українського сакрального мистецтва в незміненому вигляді: наше мистецтво було для такого «пересадження» надто своєрідним і глибоко закоріненим у фольклор. Ці стилі могли виконувати лише функцію своєрідного ферменту в процесі глибокого перероблювання формальних ознак західних стилів стосовно українського мистецтва.

Ось чому прикметник «український» є обов'язковим перед назвами західних стилів: ренесансу, барокко, класицизму тощо,— якщо йдеться про ікони, намальовані українськими митцями від XVI до XIX століть включно. Ікономалярі — свідомо чи несвідомо — були пов'язані й із візантійською традицією, й із західноєвропейськими мистецькими стилями. Якби вони ставилися до того й до іншого чисто механістично, з психологією «запозичників», то вони б заплуталися у великому й очевидному протиріччі цих двох мистецьких величин. Але творча геніальність найкращих українських ікономалярів цього періоду полягає в тому, що вони проектували ці зовнішні стильові хвилі зі Сходу й Заходу — в потужне русло українського народного мистецтва, яке стало своєрідним «плавильним тиглем»: зовнішні ферменти тільки сприяли збагаченню свого, рідного, народного й у цьому «тиглі» переставали бути зовнішніми.

Таке розуміння внутрішніх процесів в українській іконі дещо важкувате для західного іконознавства (яке звикло до розмежування шкіл і стилів, але майже зовсім ігнорує їхнє зближення), проте воно необхідне кожному об'єктивному вченому. Стильовий характер розвитку українського ікономалярства протягом віків був і поки що лишається «каменем спотикання» тих авторитетів науки іконознав-

ства, які поділяють думку тільки про дві школи ікони — візантійську й російську, а на Балкани, Білорусь та Україну дивляться як на країни й регіони, де були тільки «репліки» цих двох шкіл.

Переборення цієї хибної концепції, штучно виробленої в основному грецькими та російськими мистецтвознавцями,— не за горами. Західне іконознавство, яке дуже активізувалося в другій половині XX століття, все ще перебуває в полоні цієї суб'єктивної концепції, але обов'язково має дійти до істини. Тим часом досить подивитися лише на зміст монографій чи альбомів про ікони, які десятками щороку з'являються на книжкових полицях Парижа, Лондона, Рима або Нью-Йорка, щоб переконатися в дієвості поки що шовіністичної концепції про дві школи ікономалярства.

Творчість мистців-ікономалярів української діаспори у XX столітті, а останніми роками — і мистців в Україні, доводить, що обраний їхніми предками ще в Середньовіччі принцип стильової ікони лишається актуальним і сьогодні. Щоправда, цей принцип не в усьому подібний до того, який діяв у минулі віки. Там домінував якийсь один стиль у його українській обробці. Тут домінує синтез стилів, тобто ще складніше стильове утворення. Але цей синтез свідчить як про силу української традиції, так і про свободу вибору. У цьому — запорука нового відродження української ікони в незалежній Українській Державі. Бо традиція й свобода — це принципи гуманізму й водночасно — принципи нашої християнської віри.

Resume

In the 2000 years of propagating Christianity all over the world no tribe, nation, country or state took the same road accepting Holy Christening, the only saving faith. Numerous ethnic groups in our multifaceted world were Christened in a different way. Uniformity of Christian faith and plurality of the form of its worship are one of the fundamental issues in theology. It takes root in the Bible and in the mystical act of Holy Spirit descending on the Apostles, on Our Lady and all mankind on the Fiftieth Day after Christ's Ascention (Apostles' Deeds, 2:1—13). Therefore, variety, plurality and ramification of rites under a single doctrine of faith are a norm of the World Church of Christ which involves numerous regional or national churches, trends and confessions. An excessive unitarianism of Church, short of a dictat, just as its excessive isolation, bordering on heresy, are equally unacceptable to Christianity.

The Ukrainian Church that emerged at the turn of the first and second milleniums of the Christian era, totally conforms to the evangelical plan of preaching Christianity to nations and corresponds to all standards of the role of Church as defined by the Holy Bible and the Holy Word. Being dependent on the maternal Byzantine church in the first centuries of its existence, the Ukrainian Church gradually became a maternal church, carrying out the Baptism mission and passing on „the Greek faith" to northern and eastern tribes and nations which later came to be known as Russia and Byelorussia. On the other hand, the Ukrainian Church represented by Kyivan and later Halychyna metropolies by degrees distanced itself from the maternal Byzantine church in rites, language, church culture and the skill of putting up and decorating temples. Meticulously keeping to fundamental dogmata and canons of the Eastern Byzantine Church, bishops and clerics of the Ukrainian Church pursued their own foreign policy, which differred significantly from that of the former in many respects. Ukrainians rarely sided with Constantinople and other Eastern patriarchies (those of Jerusalem, Alexandria and Antiochy) in their irreconcilable opposition to the fifth historical patriarchy — the Catholic patriarchy of Rome.

The icon as the main genre of templeal and domestic sacral painting played a major role in the process of the Ukrainian Church obtaining its identity. The unitarian tendencies of the Byzantine Church in the Middle Ages were distinctly apparent when Constantinople resorted almost to repressive measures to mak Ukraine put up its temples and decorate them according to Byzantine models. Historical and literary sources of our native land (chronicles and pateriks) witness that at first Byzantine Greeks used to send to Kyiv their architects and painters as well as icons painted in Byzantium for Ukrainians to see and keep in every detail to their examples. The Ukrainians did have a look, however they did everything their own way. In fact, never and nowhere in the Kyivan Rus-

Ukraine did they accept in its totality the Byzantine notion of sacral art which discarded all kinds of outside influence. This notion was only a starting point of developing the Ukrainian national templeal art. Figuratively speaking, Byzantine style of the eastern sacral art was a brick in the Ukrainian national temple, rather than a monolith crushing the brickwork of the God's temple.

A retrospective analysis of the Ukrainian icon and its development from Prince Volodymyr's Christening of Rus-Ukraine in 988 until today shows that in icon-painting there occurred a gradual shake-off of the Byzantine impact in the focal areas: the Eastern iconography of holy images was substituted by the Western and European ones; comprehensively three-dimensional treatment of space superceded the plane one; the reverse perspective never took root in Ukraine, where from the very beginning they used straight or plan one; instead of a deformed background Ukrainian painters resorted to straightforward and realistic background in painting saints. The Ukrainian sacral art slowly shed fundamental features or traits of Byzantinism, almost imperceptibly, from the 11th to the 15th century, until Byzanteum was still an empire and held in check the church regionalism in Ukraine by reiterating the demand that Kyiv be totally dependent in church activity on Byzanteum.

But in 1453 Byzantine empire desolved and, although Constantinople patriarchy retained some control over the Ukrainian Church, it was no longer the same oppressive onslaught as in the days of the empire. Local tendencies gained the upper hand in Ukrainian icon-painting; links are strengthened with Western art; the style of development of icons and other genres and types of church art began to take shape.

The Ukrainian art shook off the Byzantine impact faster in the second half of the 15th century, and in the 16th century the Ukrainian sacral art became more Renaissance in style than Byzantine.

Renaissance and Baroque styles of the West reached Ukraine directly from Italy, France, Germany or indirectly, from third countries, mostly from Poland. However, there was no influence in the literai sense of the word. It was practically impossible to transplant Western style in art and architecture intact into the soil of Ukrainian sacral art. Our art was too original and too deeply rooted in folklore for such a transplantation to go without a hitch. Western styles could in effect be used only as a peculiar ferment to speed up the process of deep transformation of Western art to make it compatible with the nature of Ukrainian art.

This is why it is always, necessary to use modifier „Ukrainian" with names of Western styles, such as Renaissance, Baroque, Classicism etc., when describing icons painted by Ukrainian artists in the 16th—19th centuries inclusive. Ukrainian icon-painters were consciously or unconsciously linked both with Byzantine tradition and Western artistic styles. Had they treated both purely mechanically, with the psychology of a borrower, they would have been entrapped by the obvious contradictions of the two arts. However, the creative genius of the best Ukrainian icon-painters rechannelled those two stytes originating in the East and West into a powerful flow of the Ukrainian folk art as a melting pot where the foreign ferments enriched the local culture thereby being naturalized and accepted by Ukrainian culture.

This peculiarity of the internal processes in Ukrainian icon development is somewhat difficult to accept for the Western iconology, as it is accustomed to division of schools and styles, but completely ignores their reapproachment. Yet the new picture is absolutly necessary for every objective researcher. The style of Ukrainian icon development over centuries was and still is a stumbling block for those authorities of the world iconology who recognize only two schools of icon-painting, the Byzantine and Russian ones, while considering icons of the Balkans, Byelorussia and Ukraine to be merely „replicas" of the two schools.

It is not going to be long before this artificial theory put forward for the most part by Greek and Russian art critics is proved wrong. Western iconology which made a significant progress in the 20th century is still hostage to this faulty concept, but eventually Western critics are sure to see the light of truith. In the meantime one look at the contents of dozens of monographs and icon albums published every year in Paris, London, Rome or New York is enough to see that the chauvinistic concept of two schools of icon-painting still goes strong.

The art of icon-painters of the Ukrainian diaspora in the 20th century as well as that of painters in Ukraine in the last few years proves the relevance and importance of the principal of icons style elaborated by their forefathers as early as in the Middle Ages, although this principle has undergone some adjustment of late. In the past only one style dominated in its Ukrainian version. At present in the foreground is a synthesis of styles, which is a more complex style phenomenon. This synthesis is indicative of both consistency of the Ukrainian tradition and freedom of choice. Which can be viewed as a guarantee for the revival of the Ukrainian icon in the independent Ukraine, as tradition and freedom make up the principle of humanism as well as the principle of our Christian faith.

ІЛЮСТРАЦІЇ
ILLUSTRATIONS

ДЖЕРЕЛА УКРАЇНСЬКОЇ ІКОНИ

SOURCES OF UKRAINIAN ICON



1

Богородиця з Христом.
Візантійська ікона. VI ст.

Virgin with Christ.
Byzantine icon. 6th c.



2

Святі Сергій і Вакх.
Візантійська ікона. VII ст.

St. Serge and St. Bacchus.
Byzantine icon. 7th c.





3
Преображення Господа.
Візантійська ікона. XII ст.

The Transfiguration of Christ.
Byzantine icon. 12th c.



4

Зішестя Христа в пекло.
Візантійська ікона. XII ст.

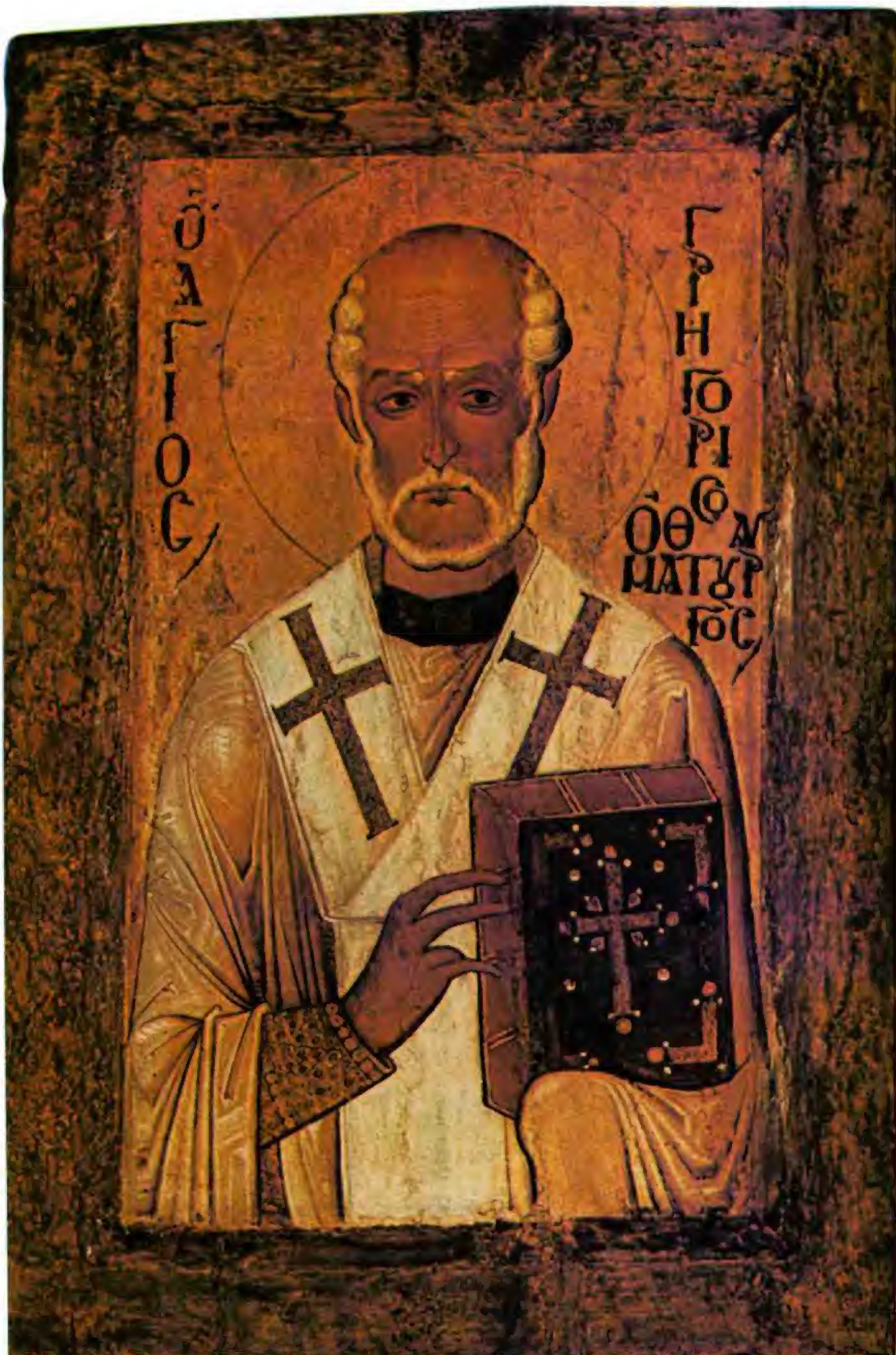
Descent of Christ in the Hades.
Byzantine icon. 12th c.



5

Святі Юрій, Теодор і Дмитро.
Візантійська ікона. XII ст.

St. George, St. Theodore and St. Demetrius.
Byzantine icon. 12th c.



6

Святий Микола. *Візантійська ікона. XII ст.*

St. Nicholas. *Byzantine icon. 12th c.*



7

Апостол Пилип, святі Теодор і Дмитро.
Візантійська ікона. XII ст.

St. Apostle Philip, St. Theodore and St. Demetrius.
Byzantine icon. 12th c.





8

Благовіщення. *Візантійська ікона. XIV ст.*

The Annunciation. *Byzantine icon. 14th c.*



9

Богородиця з Христом — Пименівська.
Візантійська школа. XIV ст.

Virgin with Christ. Icon „Pymenivska".
Byzantium school. 14th c.



10

Іван Хреститель. *Візантійська ікона. XIV ст.*

St. John the Baptist. *Byzantine icon. 14th c.*



II

Дванадцять апостолів. *Візантійська ікона. XIV ст.*

The Twelve Apostles. *Byzantine icon. 14th c.*



12

Христос Вседержитель (Пантократор).
Візантійська ікона. XIV ст.

Christ the Pantocrator. *Byzantine icon. 14th c.*



13
Свята Анастасія. *Візантійська ікона. XIV ст.*
St. Anastasia. *Byzantine icon. 14th c.*



14

Пророк Ілля в пустелі. *Візантійська ікона. XIV ст.*

Prophet Elias in wilderness. *Byzantine icon. 14th c.*

КИЇВ – ЦЕНТР ІКОНОМАЛЯРСТВА У СХІДНІЙ ЄВРОПІ (СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ, XI-XIII СТОЛІТТЯ)

KYIV, CENTRE OF ICON-PAINTING IN EASTERN EUROPE (MIDDLE AGES, 11th-13th CENTURIES)



15

Очі святого. *Уламок фрески зруйнованої Десятинної церкви у Києві. Близько 996 р.*

Eyes of unknown saint. *Fragment. Fresco. Desiatynna church in Kyiv. Around 996*



16

Богородиця Заступниця (Оранта).
Мозаїка собору святої Софії в Києві. XI ст.

Virgin the Orans.
Mosaic. St. Sophie's Cathedral in Kyiv. 11th c.



17

Христос Вседержитель.
Мозаїка собору святої Софії в Києві. XI ст.

Christ the Pantocrator.
Mosaic. St. Sophie's Cathedral in Kyiv. 11th c.



18

Богородиця. *Фрагмент мозаїки «Моління» (Дейзис). Собор святої Софії в Києві. XI ст.*

Virgin. *Fragment. Deesis Range. Mosaic. St. Sophie's Cathedral in Kyiv. 11th c.*



19
Архангел. *Мозаїка собору святої Софії в Києві. XI ст.*

The Archangel. *Mosaic. St. Sophie's Cathedral in Kyiv. 11th c.*



20

Христос. *Фрагмент мозаїки з Михайлівського Золотоверхого собору в Києві. Початок XII ст.*

Christ. *Fragment. Mosaic. St. Michael's Cathedral in Kyiv. Early 12th c.*



21

Святий Дмитро. *Мозаїка з Михайлівського Золотоверхого собору в Києві. Початок XII ст.*

St. Demetrius. *Fragment. Mosaic. St. Michael's Cathedral in Kyiv. Early 12th c.*



22

Святий Юрій Воїн.
Київська школа. XI—XII ст.

St. George the Warrior.
School of Kyiv. 11th—12th cc.



23

Чудотворна Вишгородська ікона Богородиці Ніжності (Єлеуси) (колишня «Владімірская»).
Візантійського походження. Фрагмент. XI—XII ст.

Virgin the Affectionale (Eleusa). Marvellous icon from Vysh'horod, near Kyiv (former „Vladimirskaya").
Fragment. 11th—12th cc.



24
Богородиця Знамення (Панагія).
Київська школа. XII ст.

Virgin the Orans (The Panagia).
School of Kyiv. 12th c.



25
Устюзьке Благовіщення.
Київська школа. XII ст.

The Annunciation from Oustiug.
School of Kyiv. 12th c.



26
Святий апостол і євангеліст Лука.
Мініатюра з Остромирової Євангелії.
Київська школа. 1056—1057 pp.

St. Lucas the Apostle and the Evangelist.
Miniature. Ostromyr's Gospel.
School of Kyiv. 1056—1057



27
Різдво Христове. *Мініатюра з Трірського Псалтиря. Київська школа. 1078—1087 рр.*

The Nativity of Christ. *Miniature. Psalter from Trir. School of Kyiv. 1078—1087*



28

Нерукотворний образ Христа. *Київська школа. XII ст.*

The Vernicle. *School of Kyiv. 12th c.*



29

Святий Микола. *Київська школа. XII—XIII ст.*

St. Nicholas. *School of Kyiv. 12th—13th cc.*



30
Святі Борис і Гліб.
Київська школа. XII—XIII ст.

St. Borys and St. Hlib the Martyrs.
School of Kyiv. Turn of the 13th c.





31
Ангел із золотим волоссям.
Київська школа. XII ст.

The Angel with golden hair.
School of Kyiv. 12th c.

УКРАЇНСЬКА ІКОНА ВІЗАНТІЙСЬКОГО СТИЛЮ

(ПІЗНЕ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ, XIV-XV СТОЛІТТЯ)

UKRAINIAN ICON, BYZANTINE STYLE

(LATE MIDDLE AGES, 14th-15th CENTURIES)



32

Богородиця Провідниця (Одигітрія).
Чудотворна Волинська ікона. Луцьк.
XIII — початок XIV ст.

Virgin the Guide (The Hodegetria).
Marvellous icon of Volhynia. Loutsk.
Turn of the 14th c.



33

Святий Юрій Змієборець.
с. Станиля Львівської області. XIV ст.

St. George the Dragon Slayer.
Stanylia, Lviv region. 14th c.



34

Преображення Христа.
с. Бусовисько Львівської області. XIV ст.

The Transfiguration of Christ.
Busovysko, Lviv region. 14th c.



35

Петро з Рати. Богородиця Провідниця.
Волинська школа. XIV ст.

Master Petro from Rata. Virgin the Guide.
School of Volhynia. 14th c.



36

Нерукотворний образ Христа.
с. Терло Львівської області. XV ст.

The Vernicle. *Terlo, Lviv region. 15th c.*



37

Святий Василь Великий з житієм.
Перемиська школа. XV ст.

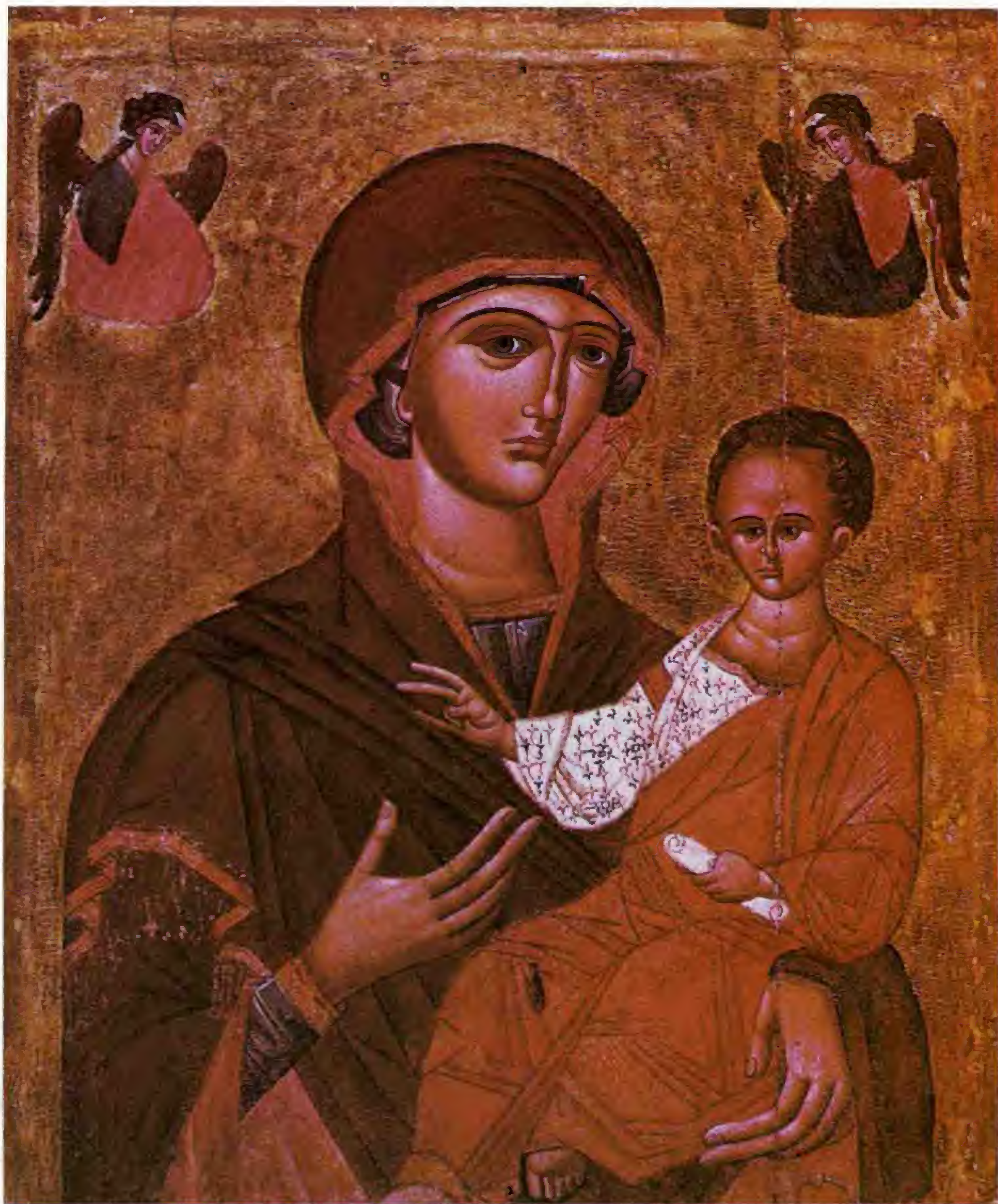
St. Basil the Great with scenes from his life.
School of Peremyshel. 15th c.



38

Преображення Господа.
с. Жогатин, Перемищина. XV ст.

The Transfiguration of Christ.
Zhohatyn, Peremyshel region. 15th c.



39

Богородиця Провідниця.
с. Красів Львівської області. XV ст.

Virgin the Guide. *Krasiv, Lviv region. 15th c.*



40

Свята Параскева П'ятниця з житієм.
с. Жогатин, Перемищина, XV ст.

St. Paraskeva with scenes from her life.
Zhohatyn, Peremyshel region. 15th c.



41

Успіння Богородиці. *Фрагмент.*
с. Мінськ Мазовецький, Польща. Початок XV ст.

The Dormition. *Fragment.*
Minsk, Masovshe region, Poland. Early 15th c.



42

Зішестя Христа в пекло.
с. Поляна Львівської області. XV ст.

Descent of Christ in the Hades.
Poliana, Lviv region. 15th c.



43
Моління (Дейзис). *Фрагмент.*
с. Ванівка, Перемищина. XV ст.

The Praying (The Deesis Range). *Fragment.*
Vanivka, Peremyshel region. 15th c.



44

Страсті Христові. *Фрагмент.*
с. Трушевичі Львівської області.
Кінець XV — початок XVI ст.

The passion of Christ. *Fragment.*
Trushevychi, Lviv region.
Turn of the 16th c.



45

Христос Вседержитель.
с. Милик, Перемищина. XV ст.

Christ the Pantocrator.
Mylyk, Peremyshel region. 15th c.



46
Успіння Богородиці. *Київська школа. Кінець XII — початок XIII ст.*

The Dormition. *School of Kyiv. Turn of the 13th c.*



47

Нерукотворний образ Христа.
Перемишина. Львівська область. XV ст.

The Vernicle. *Lviv region. 15th c.*



48

Нерукотворний образ Христа. *Прикарпаття. XV—XVI ст.*

The Vernicle. *Transcarpathia. 15th—16th cc.*



49

Святий Юрій Змієборець.
с. Здвижень, Перемищина. XV ст.

St. George the Dragon Slayer.
Zdvyzhen, Peremyshel region. 15th c.



50
Різдво Марії. с. *Ванівка, Перемищина. XV ст.*

The Nativity of Mary.
Vanivka, Peremyshel region. 15th c.



51

Страсті Христові.
с. Здвижень, Перемищина. XV ст.

The Passion of Christ.
Zdvyzhen, Peremyshel region. 15th c.



52

Страшний Суд.
с. Мшанець Львівської області. Кінець XV ст.

The Last Judgement.
Mshanez, Lviv region. Late 15th c.



53

Святі Кузьма й Дем'ян з житієм.
с. Яблуниця, Перемищина. XV ст.

St. Cosmas and St. Damian with scenes from their lives.
Yablunytsia, Peremyshel region. 15th c.

УКРАЇНСЬКА ІКОНА СТИЛЮ РЕНЕСАНСУ
(XVI СТОЛІТТЯ)

UKRAINIAN ICON, RENAISSANCE STYLE
(16th CENTURY)



54
Святі Федір та Дмитро. *с. Богуші, Перемищина. Кінець XV — початок XVI ст.*

St. Theodore and St. Demetrius. *Bohushi, Peremyshel region. Turn of the 16th c.*



55

Різдво Марії.
с. Нова Весь, Перемищина, XV—XVI ст.

The Nativity of Mary.
Nova Ves, Peremyshel region. 15th—16th cc.



56

Христос Вседержитель.
с. Старичі Львівської області. Кінець XV ст.

Christ the Pantocrator.
Starychi, Lviv region. Late 15th c.



57

Архангел Михаїл.
м. Дрогобич Львівської області. Кінець XV ст.

Archangel Michael.
Drohobych, Lviv region. Late 15th c.



58

Святі Юрій та Параскева П'ятниця.
с. Корчин Львівської області.
Кінець XV — початок XVI ст.

St. George and St. Paraskeva.
Korchyn, Lviv region. Turn of the 16th c.



59

Богородиця Ніжності.

с. Доросиня Волинської області.

Кінець XV — початок XVI ст.

Virgin the Affectionate. *Dorosynia, Volhynia region.*

Turn of the 16th c.



60
Христос Вседержитель.
с. Малява, Перемищина. XV—XVI ст.

Christ the Pantocrator.
Maliava, Peremyshel region. 15th—16th cc.



61

Стрітення Господа.
Львівська школа. XV—XVI ст.

The Presentation in the temple.
School of Lviv. 15th—16th cc.



62
Богородиця Провідниця. *Лемківська школа.*
XV—XVI ст.

Virgin the Guide. *School of Lemkivshchyna.*
15th—16th cc.



63

Стрітення Господа.
с. Жогатин, Перемищина. XV—XVI ст.

The Presentation in the temple.
Zhohatyn, Peremyshel region. 15th—16th cc.



64

Свята Параскева П'ятниця з житієм.
с. Крампнії, Перемищина. XV—XVI ст.

St. Paraskeva with scenes from her life.
Krampniy, Peremyshel region. 15th—16th cc.



65
Святий Микола з житієм.
Перемиська школа. Початок XVI ст.

St. Nicholas with scenes from his life.
School of Peremyshel. Early 16 th c.





66

Воскресіння Лазаря.
с. Поляна Львівської області. Перша половина XVI ст.

The raising from the dead of Lazarus.
Poliana, Lviv region. First half of the 16th c.



67

Святі Параскева й Микола.
с. Флоринці, Перемищина. Перша половина XVI ст.

St. Paraskeva and St. Nicholas.
Floryntsi, Peremyshel region. First half of the 16th c.



68
Майстер Олексій. Успіння Богородиці.
с. Смільник, Перемищина. 1547 р.

Oleksiy, master. The Dormition.
Smilnyk, Peremyshel region. 1547



69

Богородиця Провідниця.
с. Яворник, Перемищина. Початок XVI ст.

Virgin the Guide.
Yavornyk, Peremyshel region. Early 16th c.



70
Святий Микита Бісоборець.
с. Ільник Львівської області. Перша половина XVI ст.

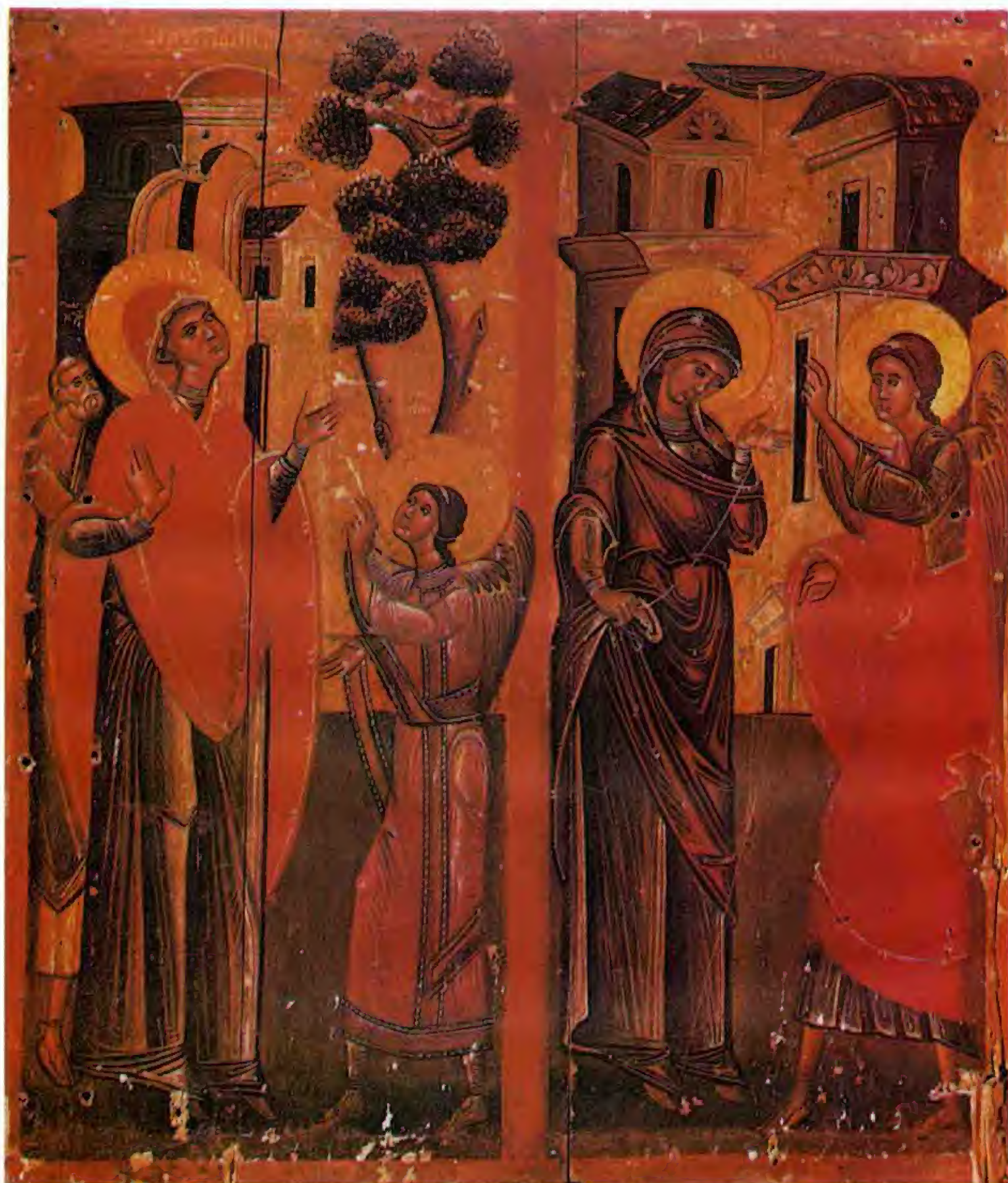
St. Mykyta Taming the Devil.
Ilnyk, Lviv region.
First half of the 16th c.



71

Поклін царів і східних мудреців Ісусові.
с. Бусовисько Львівської області. Середина XVI ст.

The Adoration of Christ by the kings and Eastern magies. *Busovysko, Lviv region. Middle of the 16th c.*



72
Благовіщення. Яким та Анна.
с. Любин Львівської області. Середина XVI ст.

The Annunciation. Yakym and Anna.
Liubyn, Lviv region. Middle of the 16th c.



73

Богородиця Провідниця з архангелами.
с. Терло Львівської області. XVI ст.

Virgin the Guide with the Archangels.
Terlo, Lviv region. 16th c.



74

Хрещення Господа в Йордані.
м. Калуш Івано-Франківської області. XVI ст.

The Baptism of Christ in the Jordan,
Kalush, Ivano-Frankivsk region. 16th c.



75
Свята Параскева П'ятниця з житієм.
с. Королева Руська, Перемищина. Середина XVI ст.

St. Paraskeva with scenes from her life.
Koroleva Ruska, Peremyshel region. Middle of the 16th c.



76

Благовіщення.
с. Дальова, Перемищина. XVI ст.

The Annunciation.
Daliova, Peremyshel region. 16th c.



77
Воздвиження Чесного Хреста.
Фрагмент. с. Журавин, Перемищина. XVI ст.

The Exaltation of the Holy Cross.
Fragment. Zhuravyn, Peremyshel region. 16th c.



78
Святий Микола. *Закарпатська школа.*
с. Дубове, Словаччина. XVI ст.

St. Nicholas. *Dubova, Slovakia.*
Transcarpathian school. 16th c.



79

Святий Микола. *Холмська школа. XVI ст.*

St. Nicholas. *School of Kholm. 16th c.*



80

Архангел Михаїл.
Закарпатська школа. с. Рівне, Словаччина. XVI ст.

The Archangel Michael.
Rivne, Slovakia. Transcarpathian school 16th c.



81

Архангел Михаїл з житієм.
Перемишина. XVI ст.

The Archangel Michael with scenes from his life.
Peremyshel school. 16th c.



82

Різдво Марії з її житієм.
Львівська школа. XVI ст.

The Nativity of Mary and scenes from her life.
School of Lviv. 16th c.



83

Святий Юрій Змієборець. *Холмська школа. XVI ст.*

St. George the Dragon Slayer. *Kholm school. 16th c.*



84

Свята Трійця. *Холмська школа. XVI ст.*

St. Trinity. *Kholm school. 16th c.*



85

Богородиця та Марія Магдалина.
с. Кам'янець Львівської області. XVI ст.

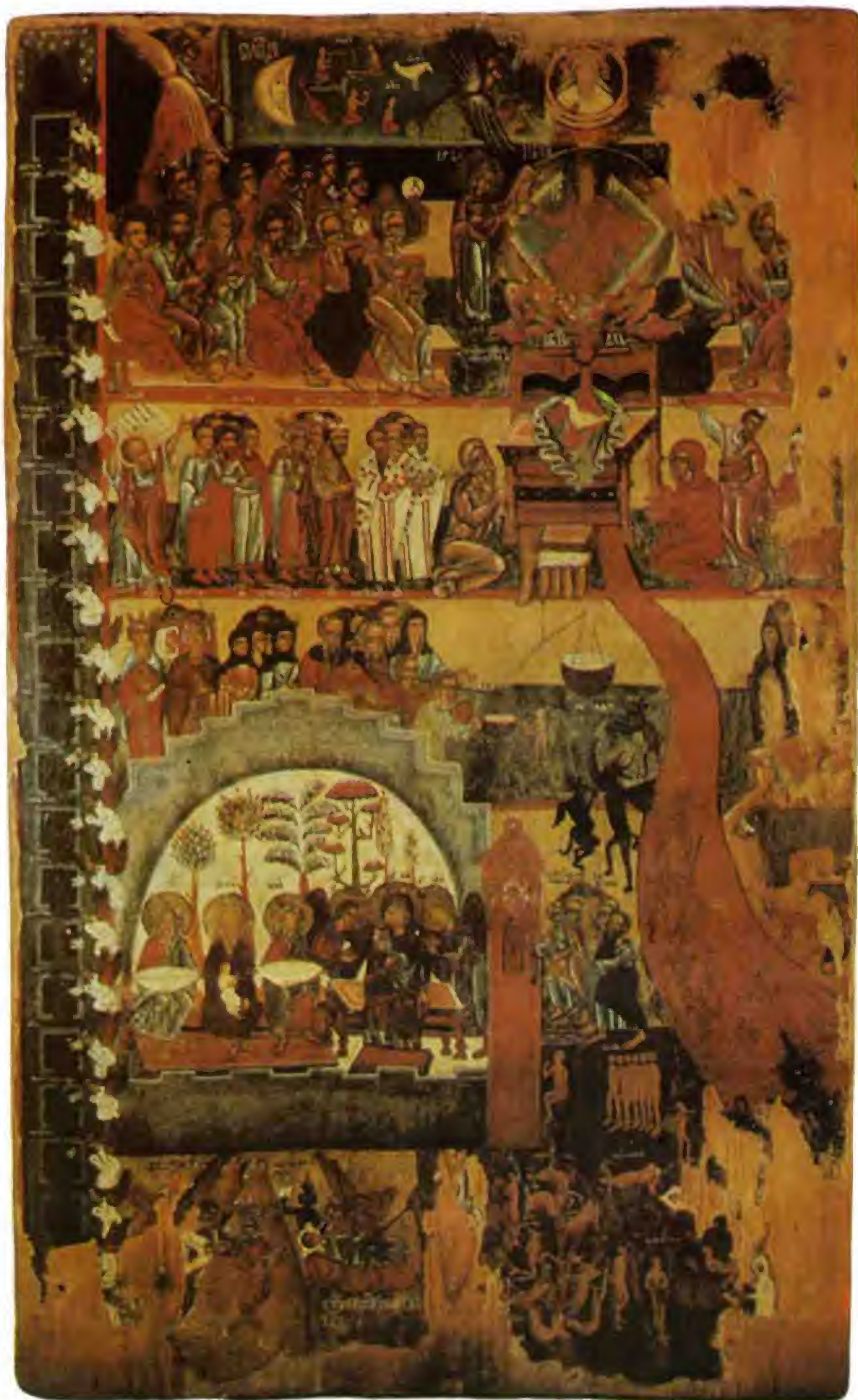
Virgin and Mary Magdalene.
Kamianets, Lviv region. 16th c.



86

Архангел Михаїл з житієм.
м. Долина Івано-Франківської області. 1560-ті роки

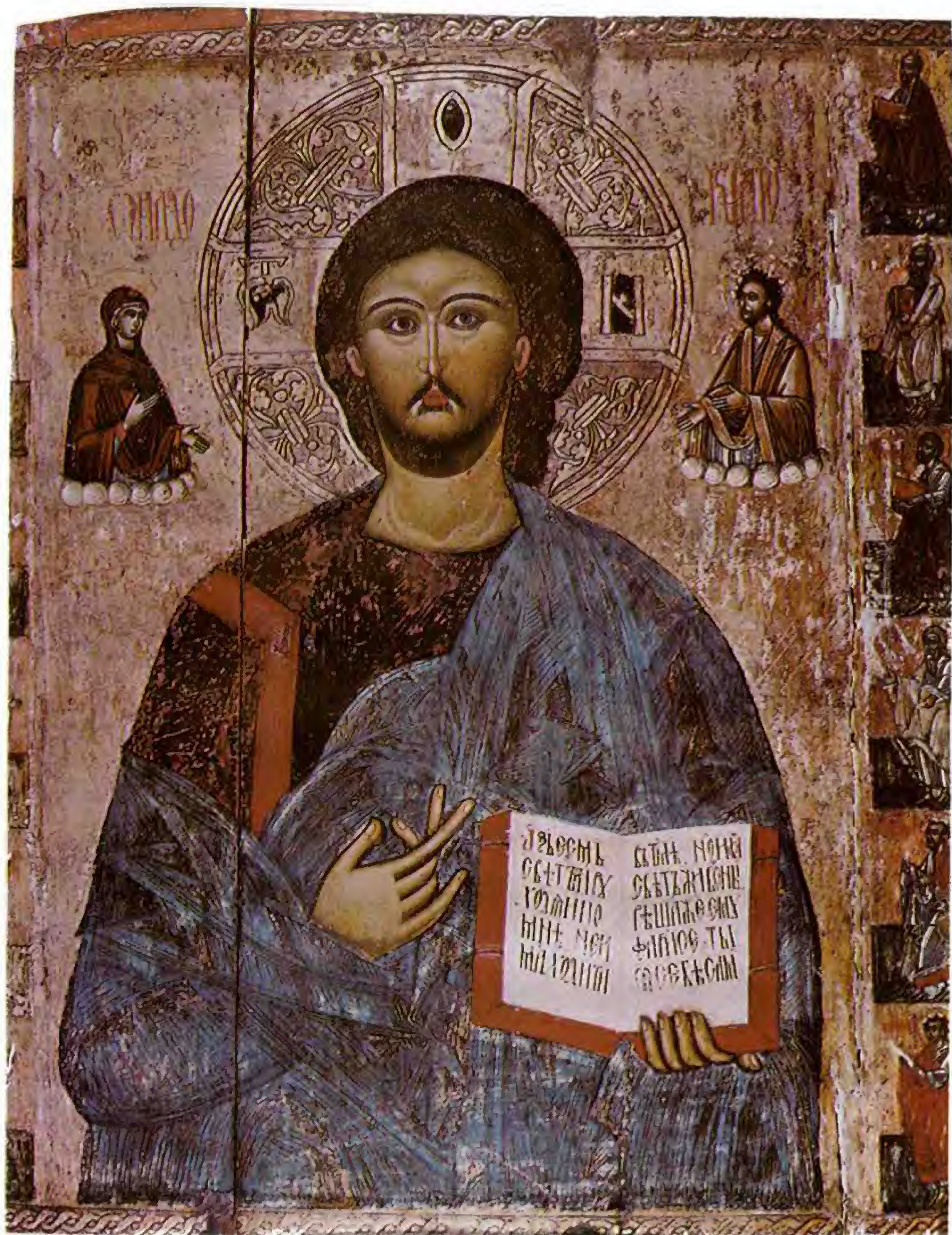
The Archangel Michael with scenes from his life.
Dolyna, Ivano-Frankivsk region. 1560s.



87

Страшний Суд.
Закарпатська школа. с. Рівне, Словаччина. XVI ст.

The Last Judgement.
Rivne, Slovakia. Transcarpathian school. 16th c.



88

Майстер Дмитро. Христос Вседержитель з апостолами.
м. Долина Івано-Франківської області. 1565 р.

Dmytro, master. Christ the Pantocrator with the Apostles.
Dolyna, Ivano-Frankivsk region. 1565



89

Майстер Лавриш Пухало (?). Апостол Петро й Богородиця. с. *Наконечне Львівської області. 1570-ті роки*

Lavrysh Pukhalo (?), master. Apostle Peter and Virgin. *Nakonechne, Lviv region. 1570s.*



90

Явлення святого Миколи імператорові Константину.
Фрагмент ікони «Святий Микола з житієм».
с. Лісковате,
Перемишина. Друга половина XVI ст.

St. Nicholas appears to the emperor Constantine.
Fragment. Liskovate, Peremyshel region.
Second half of the 16th c.



91

Майстер Кузьма. Апостоли Лука й Симон (Петро).
м. Рогатин Івано-Франківської області.
Друга половина XVI ст.

Kuzma (Cosmas), master. The Apostles Lukas and Simon (Peter). *Rohatyn, Ivano-Frankivsk region. Second half of the 16th c.*



92

Майстер Федуско із Самбора. Благовіщення.
с. *Іваничів Волинської області. 1579 р.*

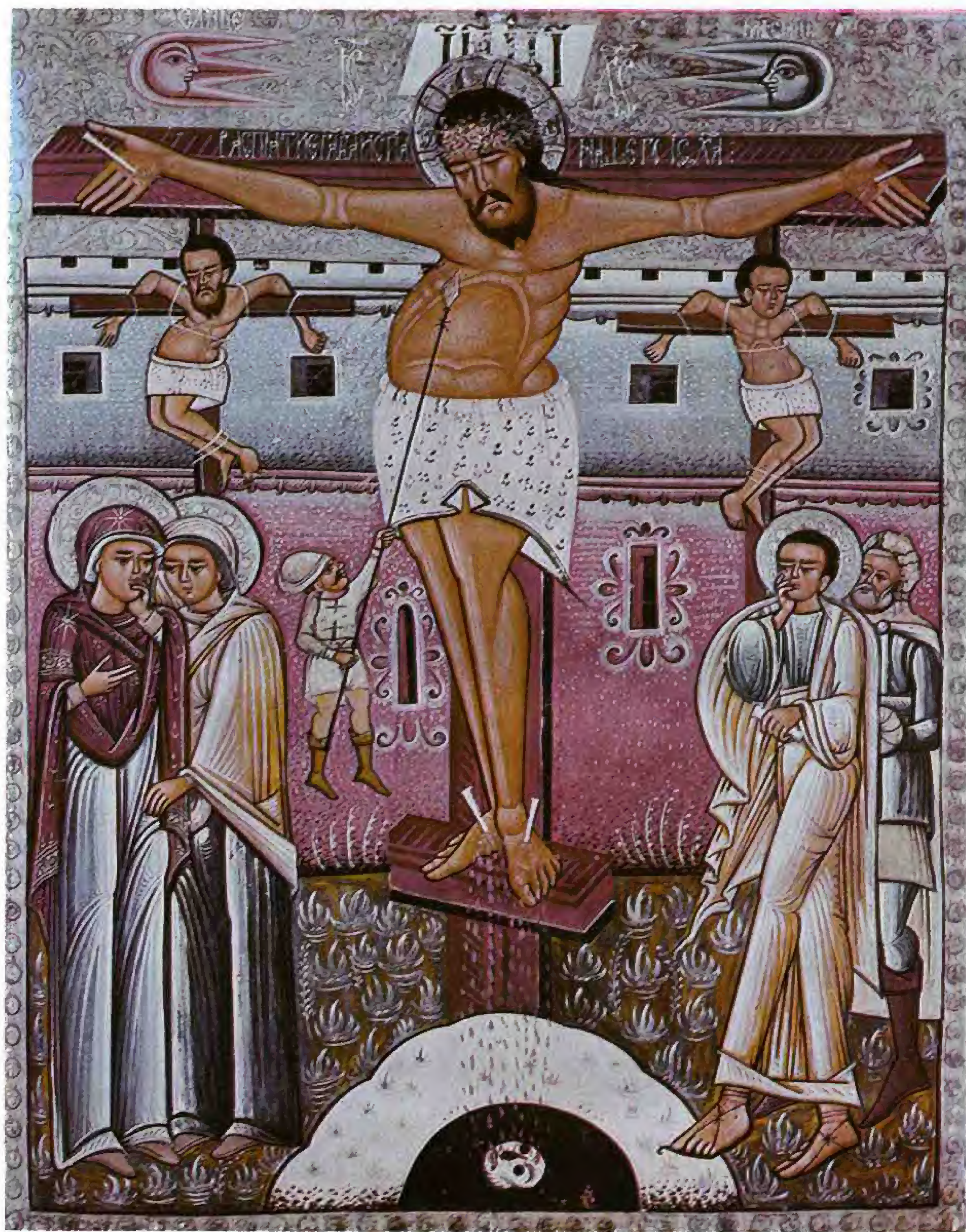
Fedusko from Sambir, master. *The Annunciation.*
Ivanychiv, Volhynia region. 1579



93

Преображення Христа.
с. Яблунів Львівської області. 1580-ті роки

The Transfiguration of Christ.
Yabluniv, Lviv region. 1580s.



94

Розп'яття. с. *Вовче Львівської області. Кінець XVI ст.*

The Crucifixion. *Vovche, Lviv region. Late 16th c.*



95
Святий Микола з житієм. с. *Лісковате, Перемищина. Друга половина XVI ст.*

St. Nicholas with scenes from his life. *Liskovate, Peremyshel region. Late 16th c.*



96
Богородиця Провідниця з пророками, Якимом та Анною.
с. Терло Львівської області. XVI ст.

Virgin the Guide with prophets, Yakym and Anna.
Terlo, Lviv region. 16th c.

СТИЛЬОВИЙ РЕНЕСАНСНО-БАРОККОВИЙ СИНТЕЗ
(ПЕРША ПОЛОВИНА XVII СТОЛІТТЯ)

RENAISSANCE AND BAROQUE STYLES SYNTHESIS
(FIRST HALF OF THE 17th CENTURY)



97

Христос Вседержитель. *Церква святої Параскеви П'ятниці у Львові. Початок XVII ст.*

Christ the Pantocrator. *St. Paraskeva temple. Lviv. Early 17th c.*



98

Богородиця Провідниця. *Церква святої Параскеви П'ятниці у Львові. Початок XVII ст.*

Virgin the Guide. *St. Paraskeva temple. Lviv. Early 17th c.*


Ο ΩΝ



99

Апостоли Павло і Лука. *Церква святої Параскеви П'ятниці у Львові. Початок XVII ст.*

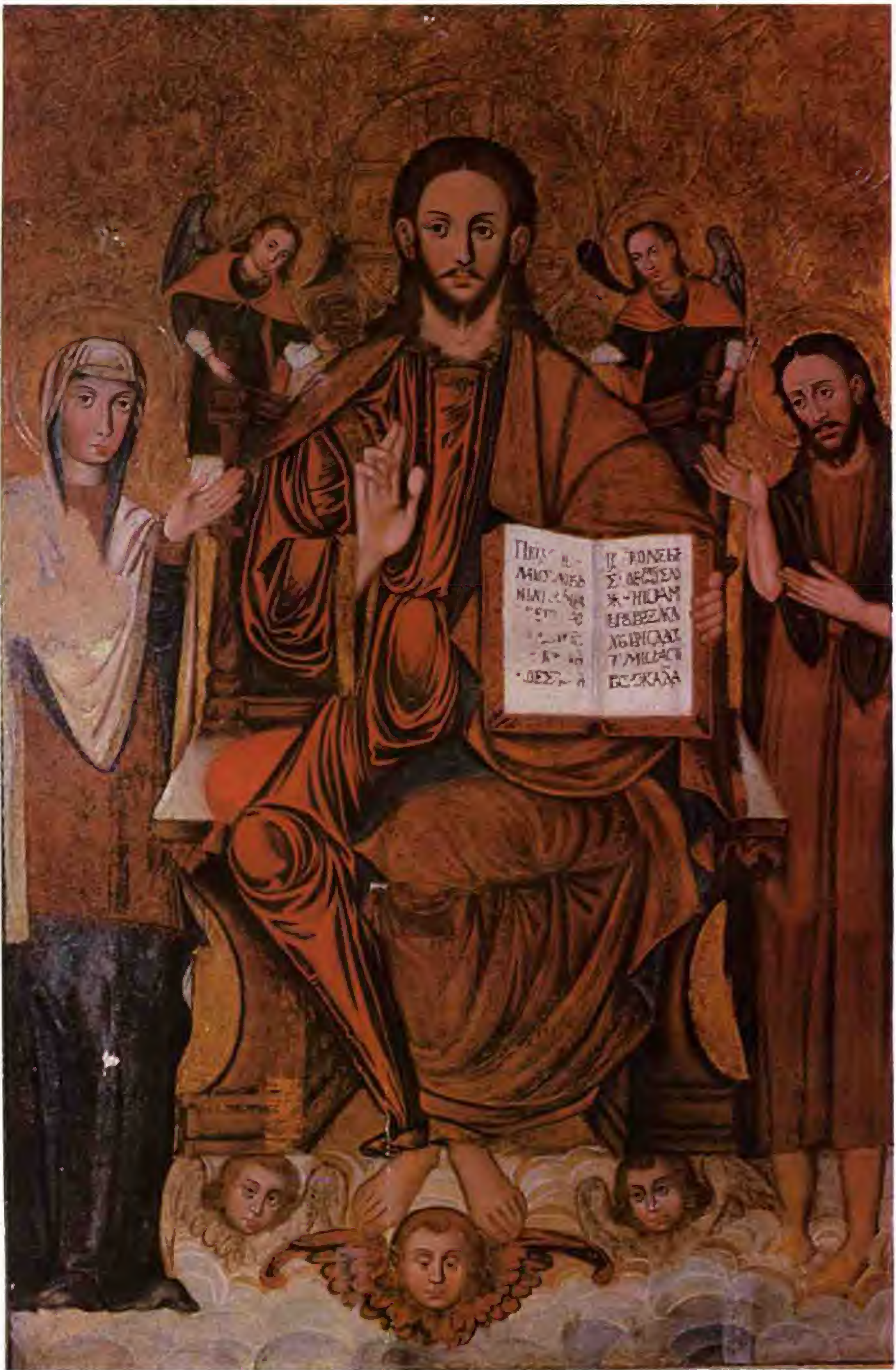
St. Paulus and Lucas Apostles. *St. Paraskeva temple. Lviv. Early 17th c.*



100

Святий Василь Великий. *Церква святої Параскеви П'ятниці у Львові. Початок XVII ст.*

St. Basil the Great. *St. Paraskeva temple. Lviv. Early 17th c.*



101

Моління (Дейзис). *Волинська область. XVII ст.*

The Praying (The Deesis). *Volhynia region. 17th c.*



102
Христос Вседержитель. XVII ст.

Christ the Pantocrator. *17th c.*



103
Преподобні Антоній і Теодосій Печерські. *XVII ст.*

The Reverend Antony and the Reverend Theodosius of Caves. *17th c.*



104
Святий Юрій Змієборець. *XVII ст.*

St. George the Dragon Slayer. *17th c.*



105
Богородиця Провідниця. *Чернігівська область. XVII ст.*

Virgin the Guide. *Chernihiv region. 17th c.*



106

Святий Микола. *Волинська область. XVII ст.*

St. Nicholas. *Volhynia region. 17th c.*



107

Апостол Петро. *с. Переброди Рівненської області. Середина XVII ст.*

St. Peter the Apostle. *Perebrody, Rivne region. 17th c.*



108

Апостол Павло. *с. Переброди Рівненської області. Середина XVII ст.*

St. Paulus the Apostle. *Perebrody, Rivne region. 17th c.*



109

Апостол і євангеліст Матвій.
с. Переброди Рівненської області. Середина XVII ст.

St. Matthew the Apostle and the Evangelist.
Perebrody, Rivne region. Middle of the 17th c.



110

Апостол і євангеліст Іван.
с. Переброди Рівненської області. Середина XVII ст.

St. John the Apostle and the Evangelist.
Perebrody, Rivne region. Middle of the 17th c.



111

Дорога до пекла. *Фрагмент ікони «Страшний Суд». Пряшівщина. XVII ст.*

The way to the Hades. *Fragment of icon „The Last Judgement". Priashiv region. 17th c.*

ІКОНА БАРОККОВОГО СТИЛЮ
(ДРУГА ПОЛОВИНА XVII-XVIII СТОЛІТТЯ)

BAROQUE STYLE ICON
(SECOND HALF OF THE 17th-18th CENTURIES)



112

Чудотворна Жировицька ікона Богородиці Ніжності.
с. Михнівка Волинської області (?).
Кінець XVII ст.

Virgin the Affectionate. Marvellous icon from Zhyrovychi. *Mykhnivka, Volhynia region (?).*
Late of the 17th c.



113

Святий Микола. с. *Михнівка Волинської області. Остання чверть XVII ст.*

St. Nicholas. *Mykhnivka, Volhynia region. Last quarter of the 17th c.*



114

Воздвиження Чесного Хреста.
с. Ситихів Львівської області. Друга половина XVII ст.

The Exaltation of the Holy Cross.
Sytyhiv, Lviv region. Second half of the 17th c.



115

Іван Руткович. Богородиця Провідниця.
с. Волиця Деревлянська Львівської області. 1680 р.

Ivan Rutkovych, master. Virgin the Guide.
Volytsia Derevlianska, Lviv region. 1680



116

Іван Руткович. Христос Вседержитель.
с. Волиця Деревлянська Львівської області. 1680 р.

Ivan Rutkovych, master. Christ the Pantocrator.
Volytsia Derevlianska, Lviv region. 1680



117

Іван Руткович. Христос і Марія Магдалина.
с. Волиця Деревлянська Львівської області. 1680 р.

Ivan Rutkovych, master. Christ and Mary Magdalene.
Volytsia Derevlianska, Lviv region. 1680



118

Іван Руткович. Святий великомученик Дмитро.
Церква святого Дмитра у Львові. 1693 р.

Ivan Rutkovych, master. *St. Demetrius Martyr.*
Church of St. Demetrius. Lviv. 1693



119

Іван Руткович. ***Фрагмент іконостаса з церкви святої Параскеви П'ятниці. с. Крехів Львівської області. 1689 р.***

Ivan Rutkovych, master.
The fragment of the iconostasis of St. Paraskeva temple. Krekhiv, Lviv region. 1689



120

Іван Руткович. *Фрагмент іконостаса з церкви святої Параскеви П'ятниці*

Ivan Rutkovych, master.
The fragment of the iconostasis of St. Paraskeva temple



121

Стефан Пап (Попович).
Чудотворна Віденська ікона Богородиці Провідниці.
м. Марія-Повч, Угорщина. 1676 р.

Stefan Pap (Popovych), master, Virgin the Guide.
Maria-Povch, Hungary. 1676



122

Іван Руткович. Втеча до Єгипту.
Фрагмент. м. Жовква — с. Скварява Нова Львівської області.
1697—1699 рр.

Ivan Rutkovych, master. The Flight to Egypt.
Fragment. Zhovkva — Skvariava Nova, Lviv region.
1697—1699



123

Іван Руткович. Христос у Марії та Марфи.
м. Жовква — с. Скваряви Нова Львівської області.
1697 — 1699 pp.

Ivan Rutkovych, master. Christ, Mary and Martha.
Zhovkva — Skvariava Nova, Lviv region.
1697 — 1699



124

Іван Руткович. Дорога в Еммаус.
*м. Жовква — с. Скварява Нова Львівської області.
1697—1699 рр.*

Ivan Rutkovych, master. The Way to Emmaus.
*Zhovkva — Skvariava Nova, Lviv region,
1697—1699*



125

Йов Кондзелевич. Богородиця Ніжності.
Білостоцький монастир Волинської області.
Початок XVIII ст.

Iov Kondzelevych, master. Virgin the Affectionate.
Bilostok monastery, Volhynia region.
Early 18th c.



126

Йов Кондзелевич. Апостол Петро.
Білостоцький монастир Волинської області.
Початок XVIII ст.

Iov Kondzelevych, master. St. Peter the Apostle.
Monastery of Bilostok, Volhynia region.
Early 18th c.



127

Йов Кондзелевич. Вознесіння Христа.
Манявський скит — *м. Богородчани*
Івано-Франківської області. 1698—1705 рр.

Iov Kondzelevych, master. The Ascension of Christ.
Hermitage of Maniava — Bohorodchany,
Ivano-Frankivsk region. 1698—1705



128

Йов Кондзелевич. Христос Вседержитель.
с. Городище Луцького району Волинської області.
Початок XVIII ст.

Iov Kondzelevych, master. Christ the Pantocrator.
Horodyshche, Volhynia region.
Early 18th c.



129

Йов Кондзелевич. Зішестя Святого Духа на апостолів.
Білостоцький монастир Волинської області.
Початок XVIII ст.

Iov Kondzelevych, master. The Descent of Holy Spirit.
Bilostok monastery, Volhynia region.
Early 18th c.



130

Введення Діви Марії до храму.
Жовківська школа. 1720 р.

The Presentation of the Virgin Mary in the Temple.
School of Zhovkva. 1720



131

Йов Кондзелевич. Розп'яття.
Луцьк. 1737 р.

Iov Kondzelevych, master.
The Crucifixion. Lutsk. 1737



132

Преподобні Антоній і Теодосій Печерські.
Волинська область. XVIII ст.

The Reverend Antony and the Reverend Theodosius of Caves. *18th c.*



133

Василь Петранович. Христос Вседержитель.
Церква Святої Трійці, м. Жовква Львівської області.
Початок XVIII ст.

Vasyl Petranovych, master. Christ the Pantocrator.
St. Trinity's church. Zhovkva, Lviv region.
Early 18th c.



134

Василь Петранович. *Фрагмент іконостаса з церкви Святої Трійці. м. Жовква Львівської області. Початок XVIII ст.*

Vasyl Petranovych, master.
The fragment of the iconostasis. St. Trinity's church. Zhovkva, Lviv region. Early 18th c.



135
Свята Старозаповітна Трійця.
Волинська область. XVIII ст.

St. Trinity of the Old Testament.
School of Volhynia. 18th c.



136
Святий Василь Великий.
Волинська область. 1742 р.

St. Basil the Great.
Volhynia region. 1742



137
Богородиця Провідниця.
с. Переброди Рівненської області. XVIII ст.

The Virgin the Guide.
Perebrody, Rivne region. 18th c.



138
Святий Іван Богослов.
Волинська область. XVIII ст.

St. John the Divine.
Volhynia region. 18th c.



139

Преображення Господа. *Слобожанщина. Початок XVIII ст.*

The Transfiguration of Christ. *Slobozhanshchyna region. Early 18th c.*



140
Покрова. *с. Сулимівка Київської області.*
1730-ті роки

The Protection. *Sulymivka, Kyiv region.*
1730s.



141
Преображення Господа. с. *Великі Сорочинці Полтавської області. 1730-ті роки*

The Transfiguration of Christ. *Velyki Sorochyntsi, Poltava region. 1730s.*



142

Святі апостоли. с. *Великі Сорочинці Полтавської області. 1730-ті роки*

The Apostles. *Velyki Sorochyntsi, Poltava region. 1730s.*



143

Чудотворна Почаївська ікона Богородиці Ніжності.
Київ. XVIII ст.

Virgin the Affectionate. Marvellous icon from Pochaiv,
Kyiv. 18th c.



144

Моління (Дейзис). *м. Березна Чернігівської області. 1769 р.*

The Praying (The Deesis Range). *Berezna, Chernihiv region. 1769*



145

Святі Варвара та Катерина.
м. Конотоп Сумської області. XVIII ст.

St. Barbara and St. Catherine.
Konotop, Sumy region. 18th c.



146
Святі Анастасія та Уляна.
м. Конотоп Сумської області. XVIII ст.

St. Anastasia and St. Juliana.
Konotop, Sumy region. 18th c.



147

Свята Варвара. *Київська область. XVIII ст.*

St. Barbara. *Kyiv region. 18th c.*



148

Володимир Боровик. Прослава Богородиці.
м. Миргород Полтавської області. 1784 р.

Volodymyr Borovyk, master. Virgin the Glory.
Myrhorod, Poltava region. 1784



149

Христос у чаші. *Київська область. XVIII ст.*

Christ in the chalice. *Kyiv region. 18th c.*



150

Розп'яття Христа з виноградною лозою. *Київ. XVIII ст.*

The Crucifixion on the vine. *Kyiv. 18th c.*



151

Христос Виноградар. *Волинь. XVIII ст.*

Christ as Vine-Grower. *Volhynia region. 18th c.*



152
Адам і Єва. *м. Березна Чернігівської області. 1769 р.*

Adam and Eva. *Berezna, Chernihiv region. 1769*



153

Христос Пелікан. ***Київ. XVIII ст.***

Christ as Pelican. ***Kyiv. 18th c.***

УКРАЇНСЬКА ІКОНА СТИЛЮ РОМАНТИЗМУ Й КЛАСИЦИЗМУ
(XIX СТОЛІТТЯ)

UKRAINIAN ICON, ROMANTICISM AND CLASSICISM STYLES
(THE 19th CENTURY)



154
Богородиця Провідниця. ***Київ. XIX ст.***

Virgin the Guide. ***Kyiv. 19th c.***



155
Богородиця Провідниця. *Київ. XIX ст.*

Virgin the Guide. *Kyiv. 19th c.*



156

Христос Вседержитель. *Житомирська область. XIX ст.*

Christ the Pantocrator. *Zhytomyr region. 19th c.*



157

Богородиця Провідниця. *Київ. XIX ст.*

Virgin the Guide. *Kyiv. 19th c.*



158

Христос Вседержитель. *Південь України. XIX ст.*

Christ the Pantocrator. *South of Ukraine. 19th c.*



159
Чудотворна Гошівська ікона Богородиці Провідниці.
Галичина. XIX ст.

Virgin the Guide. Marvellous icon from Hoshiv.
Halychyna. 19th c.



160
Богородиця з Дитям.
Ікона на склі. Галичина. XIX ст.

The Virgin with Child.
Icon on glass. Halychyna. 19th c.



161
Маленькі Ісус Христос, Іван Креститель і три святителі. *Ікона на склі. Галичина. XIX ст.*

Little Christ, little John the Baptist and Three Prelates. *Icon on glass. Halychyna. 19th c.*

УКРАЇНСЬКА ІКОНА XX СТОЛІТТЯ

UKRAINIAN ICON OF THE 20th CENTURY



162
Іконостас у церкві святої Варвари у Відні. *XVIII* ст.

Iconostasis. St. Barbara's church in Vienna. *18th* c.



163

Петро Холодний. Воскресіння Христа.
Частина триптиха. Львів. Початок XX ст.

Petro Kholodny, master. The Resurrection of Christ.
Fragment of the triptych. Lviv. Early 20th c.



164
Модест Сосенко. Святий Йосафат.
Львів. Початок XX ст.

Modest Sosenko, master. St. Josafat.
Lviv. Early 20th c.



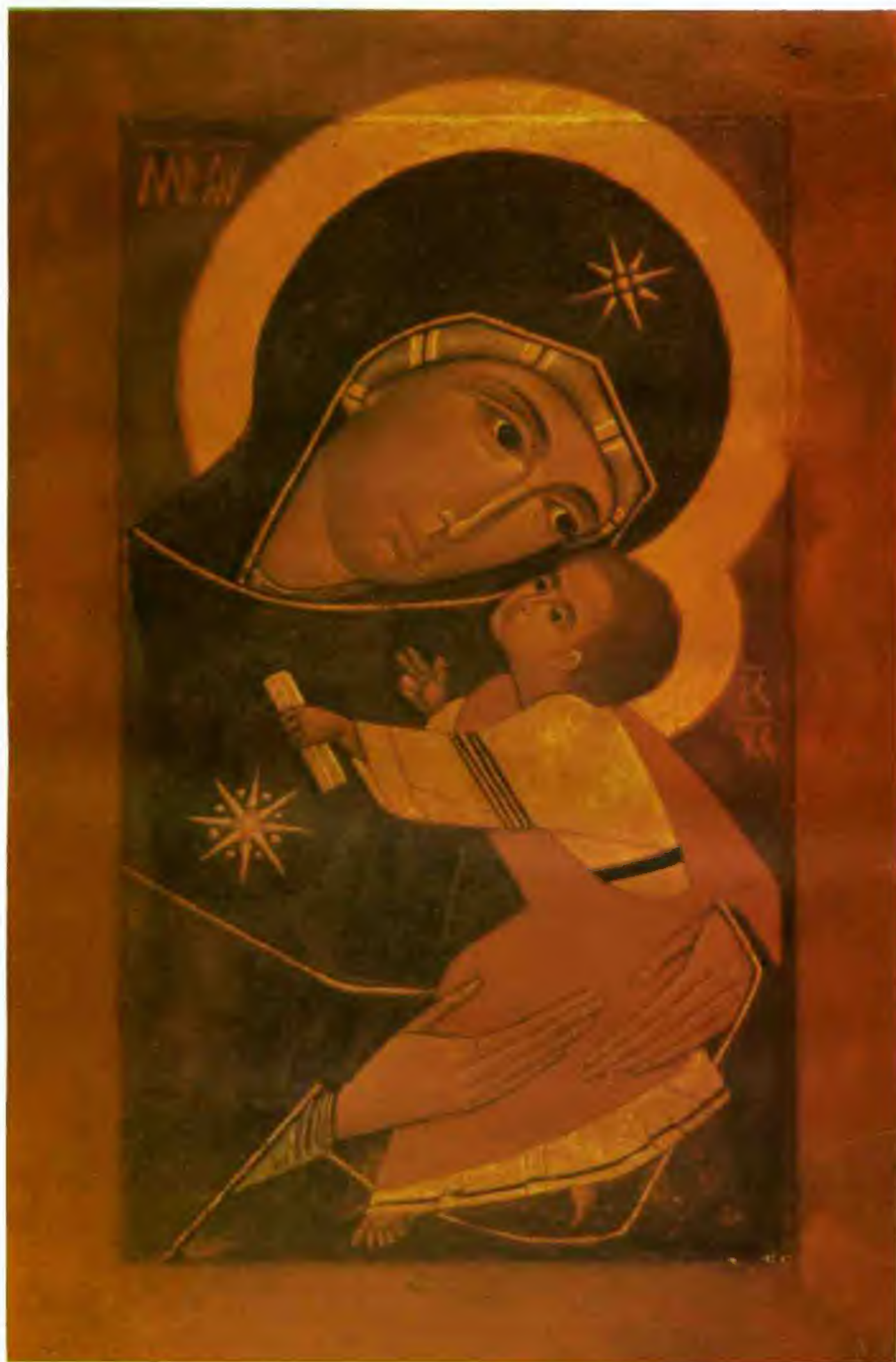
165
Петро Холодний Молодший. Різдво Христове.
Нью-Йорк. 1985 р.

Petro Kholodny Jr., master. The Nativity of Christ.
New York. 1985



166
Петро Холодний Молодший. Благовіщення.
Нью-Йорк. 1983 р.

Petro Kholodny Jr., master. The Annunciation.
New York. 1983



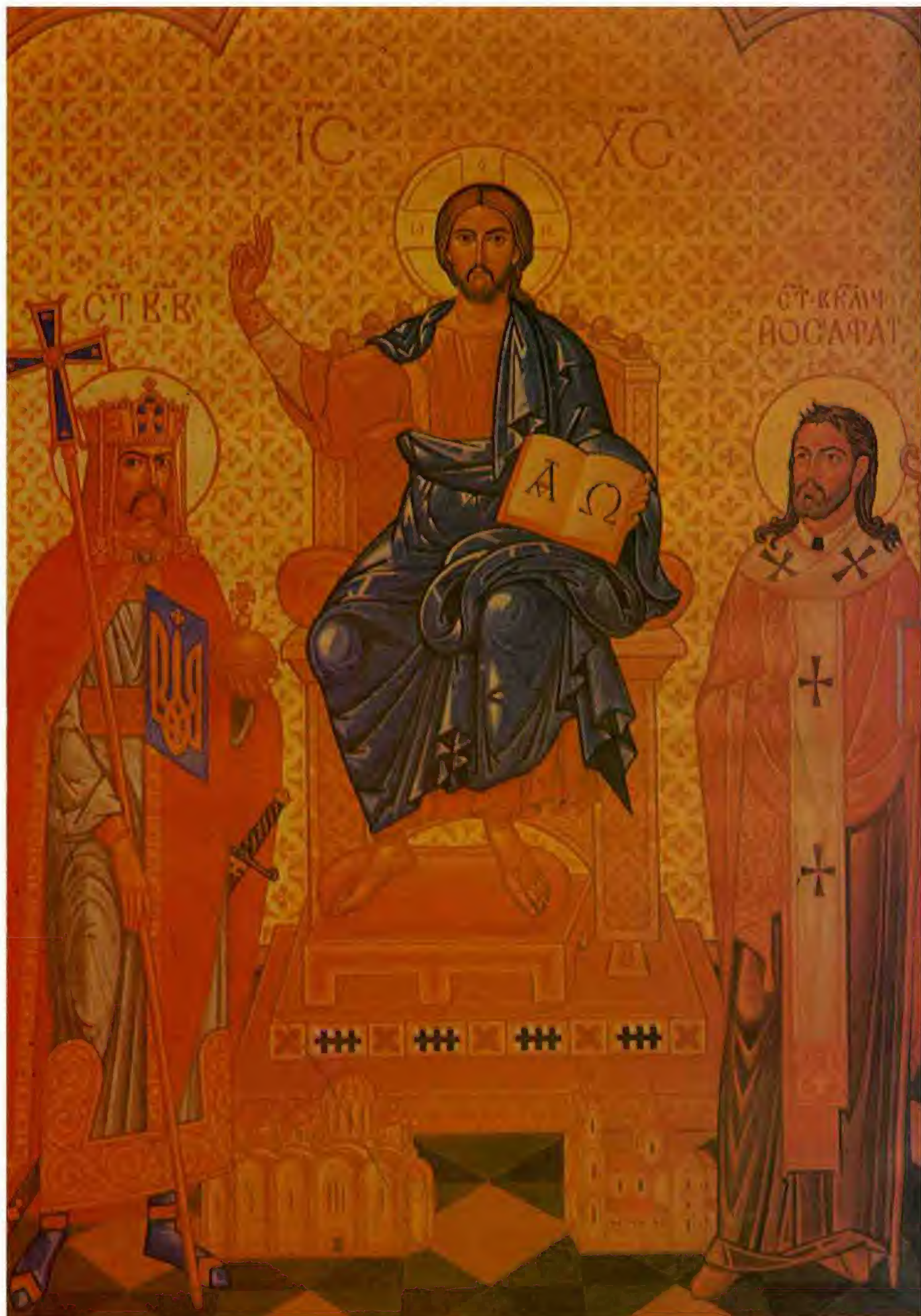
167
Петро Холодний Молодший. Богородиця Ніжності.
Нью-Йорк. 1978 р.

Petro Kholodny Jr., master Virgin the Affectionate.
New York. 1978



168
Ювеналій Мокрицький.
Чудотворна Студитська ікона Богородиці.
Монастир «Студіон» у м. Маріно, Італія. 1973 р.

Youvenaliy Mokrytsky, master. Virgin.
Marvellous icon in the monastery
Studite in Marino, Italy. 1973



169

Святослав Гординський. Ісус Христос із предстоячими святим Володимиром та святим Йосафатом.
Колегія святого Йосафата в Римі. 1970 р.

Sviatoslav Hordynsky, master. Christ, St. Volodymyr and St. Josafat. *St. Josafat's College in Rome. 1970*



170

Ювеналій Мокрицький. Чотири євангелісти.
Царська брама іконостаса в соборі святої Софії в Римі. 1973 р.

Youvenaliy Mokrytsky, master. Four Evangelists.
St. Sophie's Cathedral. Iconostasis. Rome. 1973



171

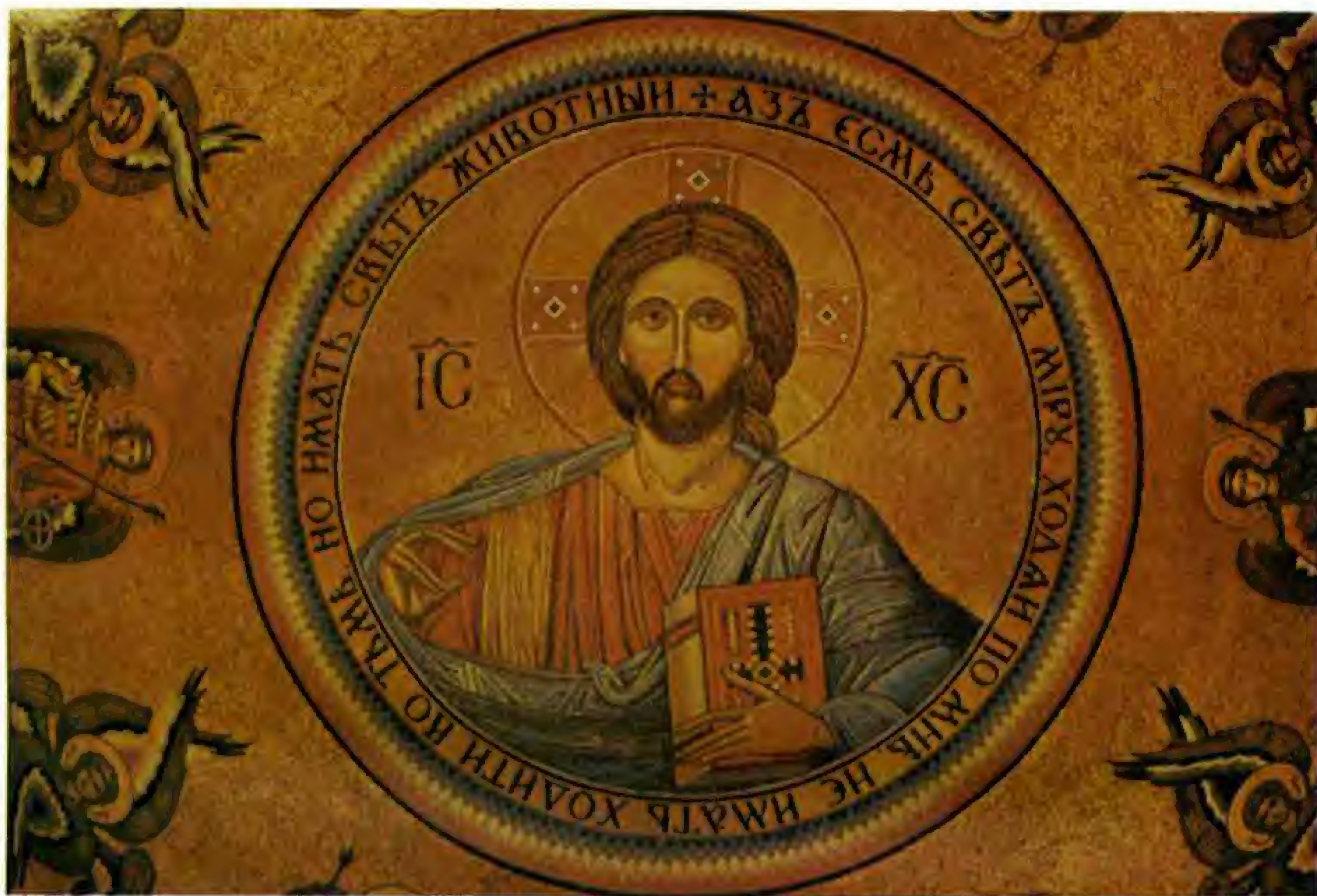
Дарія Гулак-Кульчицька. Богородиця.
Клівленд, Огайо, США. 1990 р.

Daria Hulak-Kulchytska, master. Virgin.
Cleveland, USA. 1990



172
Дарія Гулак-Кульчицька. Різдво Христове. *Клівленд. 1990 р.*

Daria Hulak-Kulchytska, master. The Nativity of Christ. *Cleveland. 1990*



173

Святослав Гординський. Христос Вседержитель.
Мозаїка. Собор святої Софії в Римі. 1969 р.

Sviatoslav Hordynsky, master. Christ the Pantocrator.
Mosaic. St. Sophie's Cathedral in Rome. 1969



174

Святослав Гординський. Святі Володимир та Ольга.
Вітраж. Колегія святого Йосафата в Римі. 1970 р.

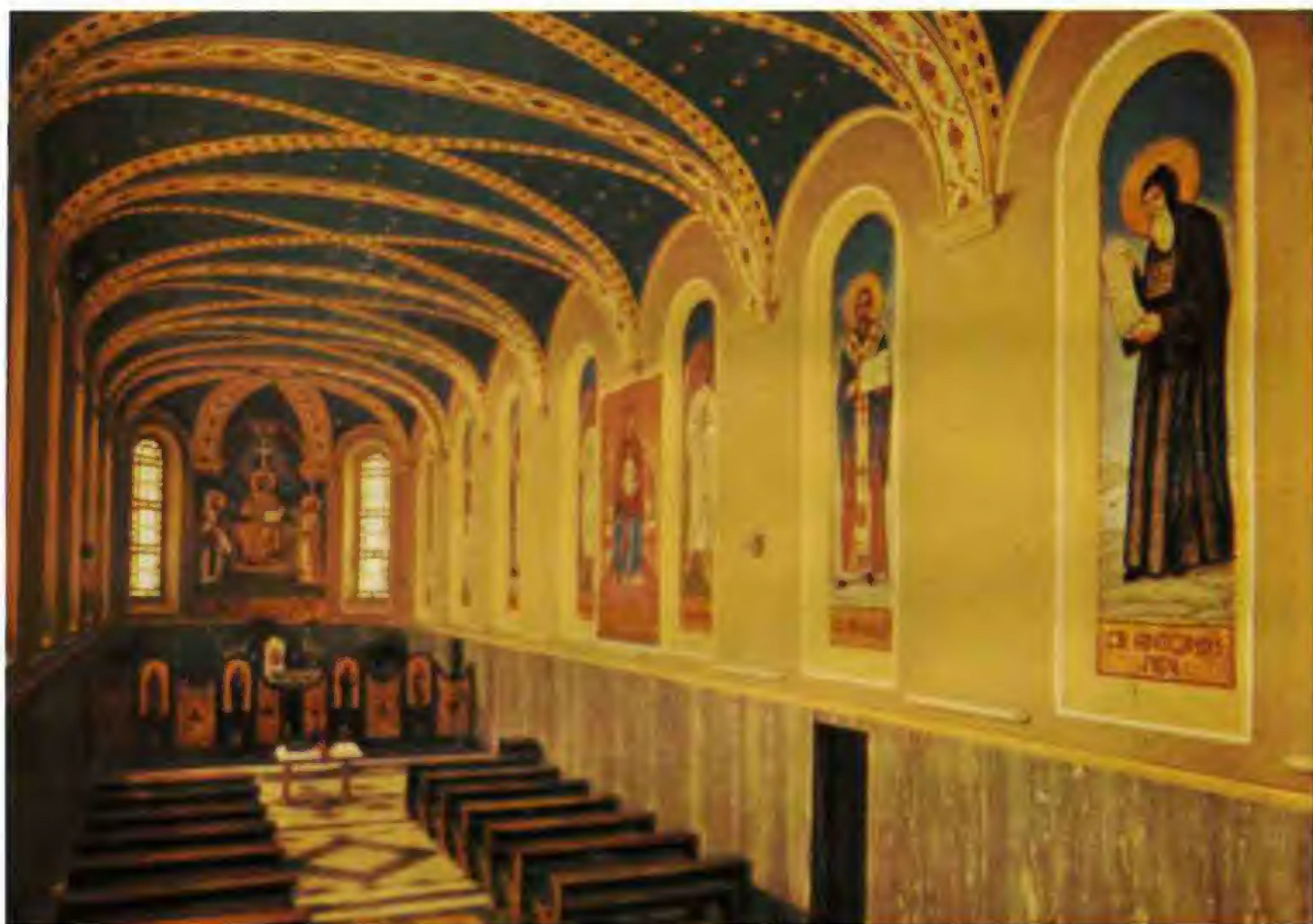
Sviatoslav Hordynsky, master. St. Volodymyr and St. Olga. *Colour glass. St. Josafat's College in Rome. 1970*



175

Іконостас у соборі святої Софії в Римі.
Композиція і проект Святослава Гординського, ікони Ювеналія Мокрицького. 1970—1973 pp.

Iconostasis. St. Sophie's Cathedral in Rome.
Sviatoslav Hordynsky — project; Youvenaliy Mokrytsky — icons. 1970—1973



176
Інтер'єр каплиці святого Василя Великого в Генеральній курії ЧСВВ у Римі

St. Basil the Great chapel in Rome. Interior



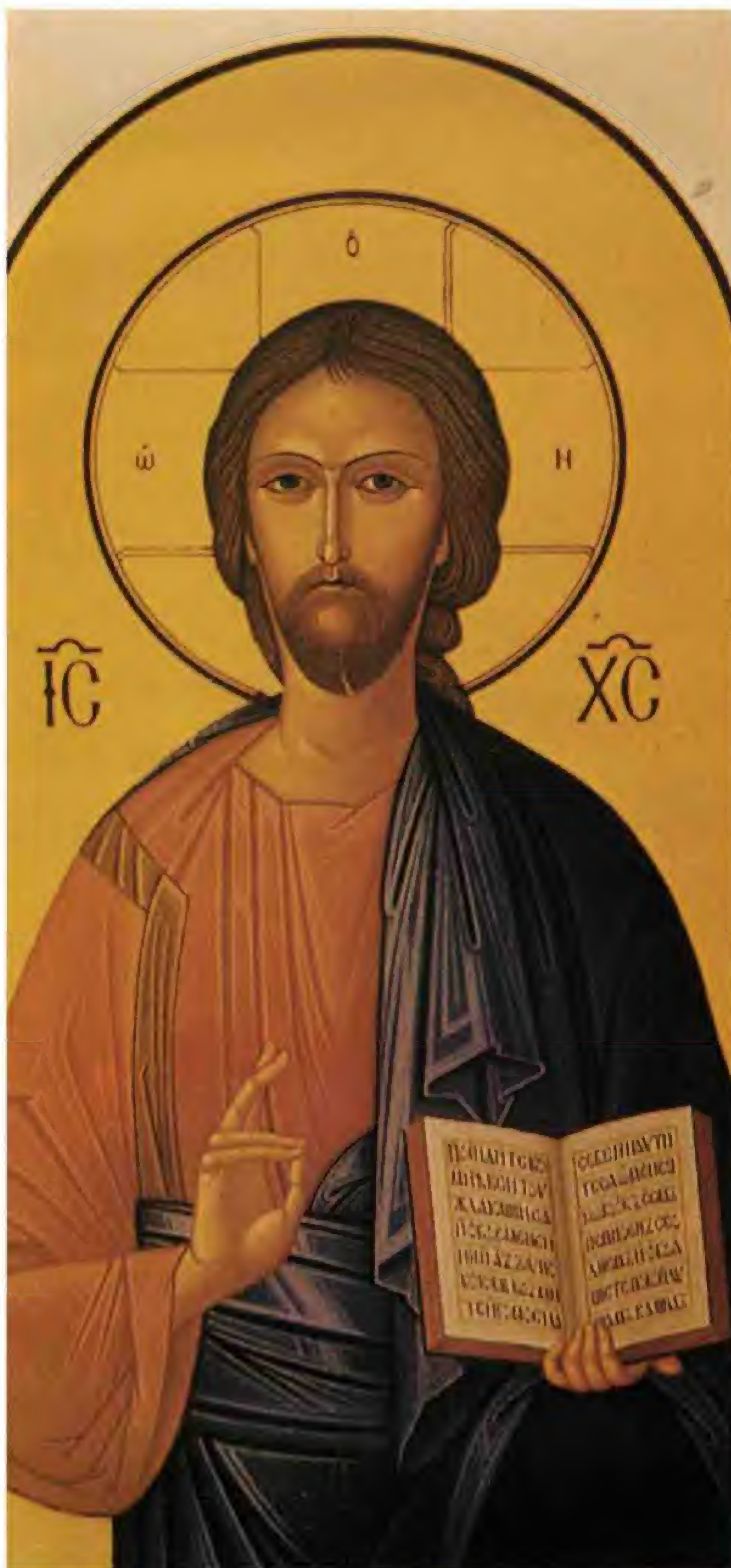
177
Ювеналій Мокрицький. Йосиф Обручник.
Рим. 1972 р.

Youvenaliy Mokrytsky, master. St. Joseph.
Rome. 1972



178
Юрій Новосільський. Святий Микола.
Церква святого Андрія в м. Лурді, Франція. 1982 р.

Youriy Novosilsky, master. St. Nicholas.
Church of St. Andrew in Lourdes, France. 1982



179

Ювеналій Мокрицький. Ісус Христос.
Церква святого Йосафата в м. Пармі, США. 1987 р.

Youvenaliy Mokrytsky, master. Christ.
St. Josafat's church in Parma, USA. 1987



180

Ювеналій Мокрицький. Богородиця.
Церква святого Йосафата в Пармі. 1987 р.

Youvenaliy Mokrytsky, master. Virgin.
St. Josafat's church in Parma. 1987



181
Христина Дохват. Чудотворна Вишгородська ікона Богородиці Ніжності. *Рим. 1969 р.*

Christina Dokhwat, master. Virgin the Affectionate. Marvellous icon from Vysh'horod. *Rome. 1969*



182
Христина Дохват. Богородиця Ніжності.
Філадельфія. 1970 р.

Christina Dokhwat, master. Virgin the Affectionate.
Philadelphia. 1970



183
Христина Дохват. Розмалювання української каплиці собору Діви Марії. *Вашингтон. 1972 р.*

Christina Dokhwat, master. Painting of the Ukrainian chapel in the National Shrine of the Immaculate Conception. *Washington, D. C. Interior. 1972*



184
Христина Дохват. Мозаїка та іконостас
у соборі Непорочного зачаття Діви Марії.
Філадельфія. 1981—1985 pp.

Christina Dokhwat, master. The mosaic and the
iconostasis. St. Mary's Immaculate Conception
Cathedral. *Philadelphia. 1981—1985*



185
Григорій Планчак. Богородиця Провідниця.
Рим. 1988 р.

Hryhoriy Planchak, master. Virgin the Guide.
Rome. 1988



186
Григорій Планчак. Святий Йосафат.
Рим. 1989 р.

Hryhoriy Planchak, master. St. Josafat.
Rome. 1989



187
Григорій Планчак. Святий Василь Великий.
Рим. 1989 р.

Hryhoriy Planchak, master. St. Basil the Great.
Rome. 1989



188
Григорій Планчак. Благовіщення.
Рим. 1989 р.

Hryhoriy Planchak, master. The Annunciation.
Rome. 1989



189

Святі Антоній і Теодосій Печерські. *1988 р.*

St. Anthony and St. Theodosius of Caves. *1988*



190
Святі Кирило і Мефодій. *1988 р.*

St. Cyril and St. Methodius. *1988*



191

Станіслав Конаш-Конашевич. Святі Володимир та Ольга. *Мюнхен, 1984 р.*

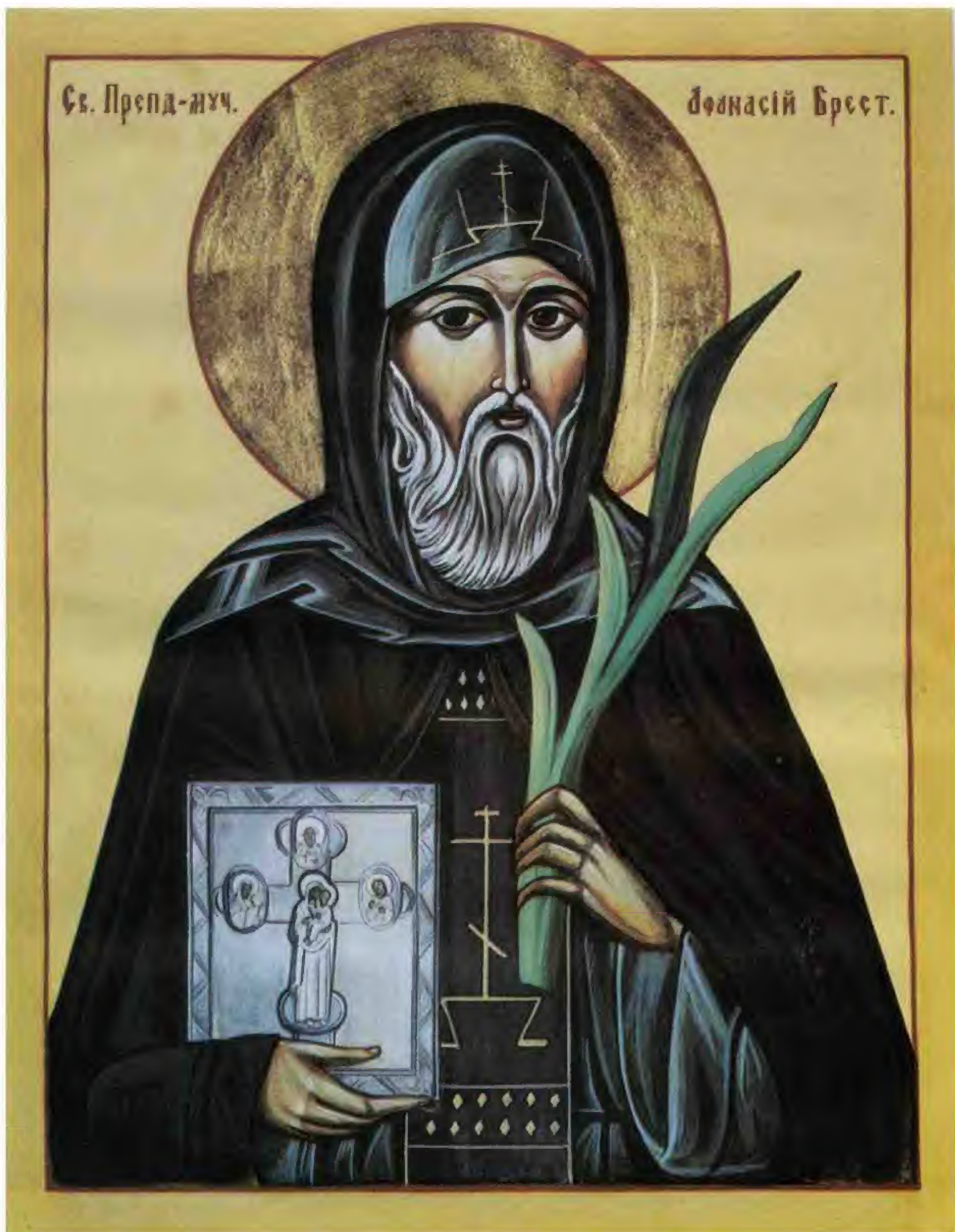
Stanislav Konash-Konashevych, master. St. Volodymyr and St. Olga. *Munich, 1984*



192

Михайло Мороз. Різдво Христове.
м. Гантер, США, 1965р.

Mykhailo Moroz, master. The Nativity of Christ.
Hunter, USA, 1965



193
Віра Сенчук. Святий Атанасій Берестейський.
Вінніпег. 1991 р.

Vira Senchuk, master. St. Athanasius of Brest.
Winnipeg. 1991



194
Михайло Осінчук. Богородиця.
США. 1959 р.

Mykhailo Osinchuk, master. Virgin.
USA. 1959



195

Михайло Осінчук. Хрещення в Йордані. *США. 1961 р.*

Mykhailo Osinchuk, master. The Baptism of Christ in the Jordan. *USA. 1961*



196
Михайло Осінчук. Пієта. *США. 1964 р.*

Mykhailo Osinchuk, master. Pietà. *USA. 1964*



197
Михайло Осінчук. Воскресіння Христа.
США. 1963 р.

Mykhailo Osinchuk, master. The Resurrection of Christ.
USA. 1963



198
Володимир Бачинський. Христос.
Митрополича каплиця у Філадельфії. 1989 р.

Volodymyr Bachynsky, master. Christ.
Fresco. *Metropolitan's chapel in Philadelphia. 1989*



199
Володимир Бачинський.
Фрагмент стінопису в митрополичій каплиці у Філадельфії. 1988 р.

Volodymyr Bachynsky, master.
Fresco in metropolitan's chapel. Fragment. Philadelphia. 1988



200
Володимир Денисенко. Воскресіння Христа.
Фреска. Монреаль, Канада. 1986 р.

Volodymyr Denysenko, master. The Resurrection
of Christ. *Fresco. Montreal, Canada. 1986*





201
Дмитро Блажейовський. Христос і Богородиця.
Рим. 1970-ті роки

Dmytro Blazheyovsky, master. Christ and Virgin.
Rome. 1970s.



202
Дмитро Блажейовський. Святий Юрій Змієборець.
Рим. 1989 р.

Dmytro Blazheyovsky, master. St. George the Dragon Slayer. *Rome. 1989*



203

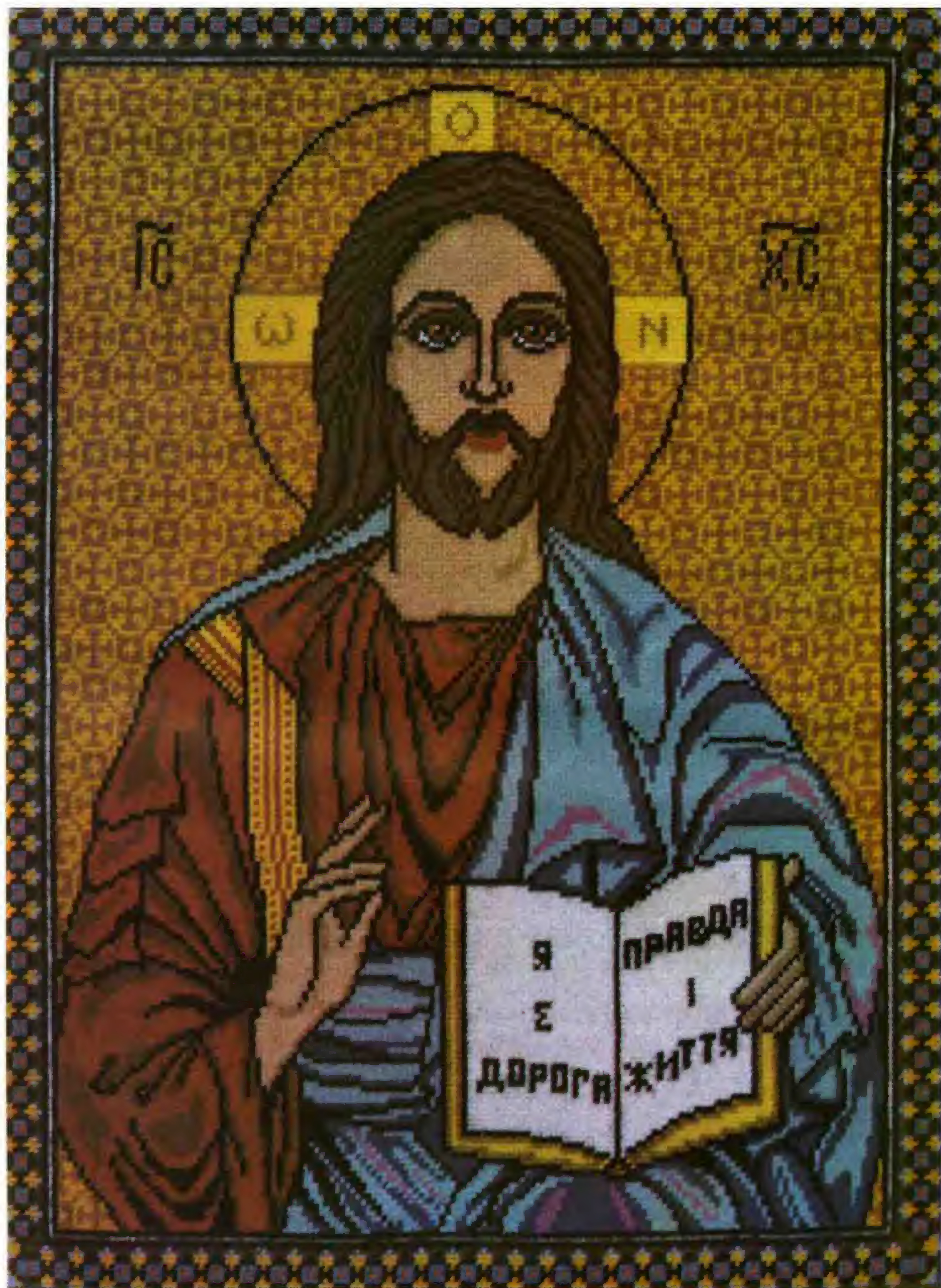
Дмитро Блажейовський. Богородиця Заступниця.
Рим. 1970-ті роки

Dmytro Blazheyovsky, master. Virgin the Orans.
Rome. 1970s.



204
Дмитро Блажейовський. Покрова.
Рим. 1980-ті роки

Dmytro Blazheyovsky, master. The Protection.
Rome. 1980s.



205
Наталка Приступа. Христос. *Київ. 1992 р.*

Natalka Prystupa, master. Christ. *Kyiv. 1992*



206

Дмитро Блажейовський. Чудотворна Почаївська ікона Богородиці. *Рим. 1980-ті роки*

Dmytro Blazheyovsky, master. Virgin. Marvellous icon from Pochaiv. *Rome. 1980s.*



207

Дмитро Блажейовський. Свята Анна і маленька Діва Марія. *Рим. 1990 р.*

Dmytro Blazheyovsky, master. St. Anna and little Our Lady. *Rome. 1990*



208
Олена Бруй. Ісус Христос у дитинстві.
Київ. 1993 р.

Olena Bruy, master. Christ the Child.
Kyiv. 1993



209

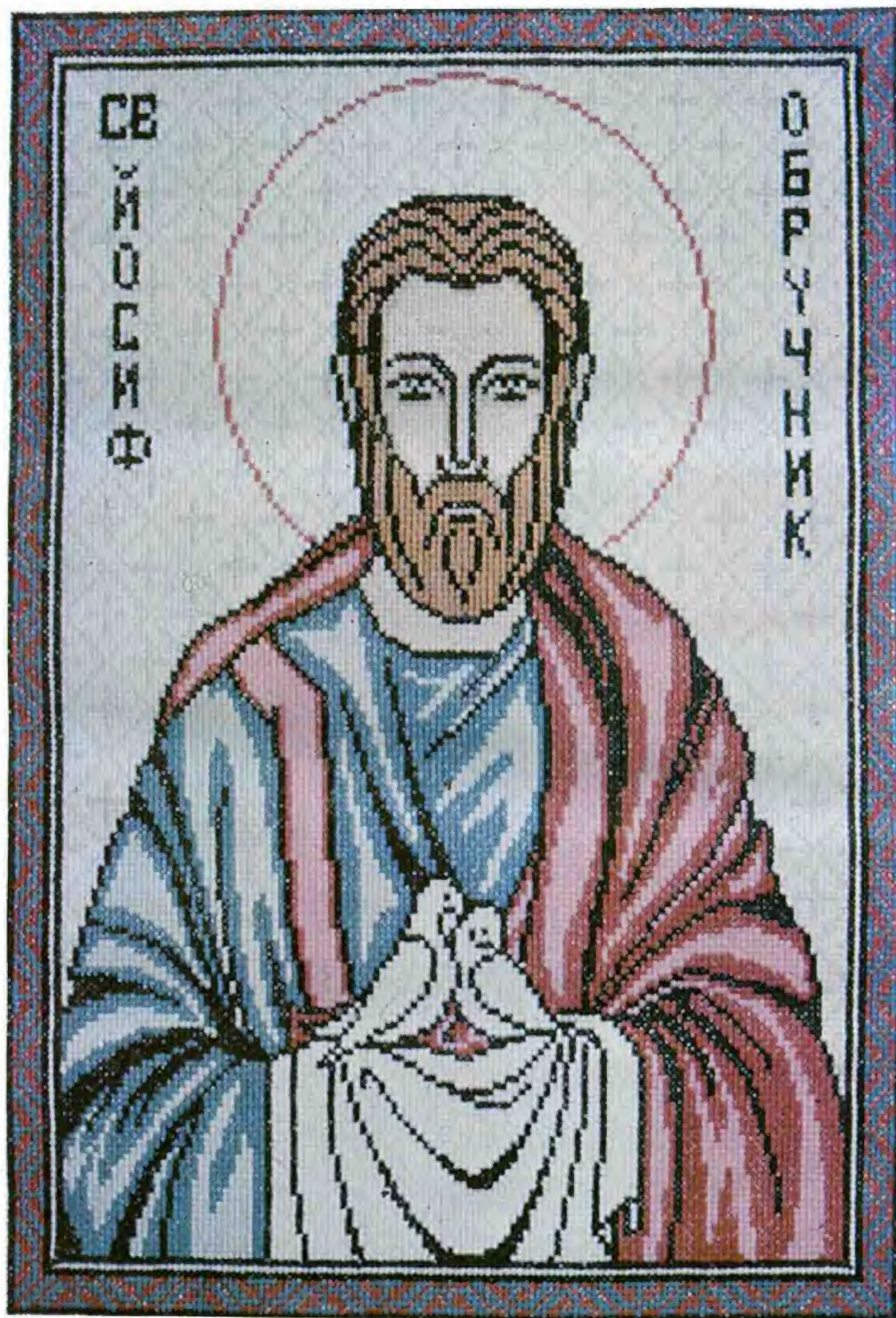
Лідія Крилова. Святий Володимир Хреститель.
Київ. 1993 р.

Lidia Krylova, master. St. Volodymyr the Baptist.
Kyiv. 1993



210
Антоніна Міщенко. Богородиця.
Київ. 1993 р.

Antonina Mishchenko, master. Virgin.
Kyiv. 1993



211

Валентина Гмиря. Святий Йосип Обручник.
Київ. 1993 р.

Valentynа Hmyria, master. St. Joseph.
Kyiv. 1993



212

Ольга Мамот. Оранта захистить і збереже.
Київ. 1993 р.

Olga Mamot, master. The Orans will save and protect.
Kyiv. 1993



213
Мирон Левицький. Богородиця.
Торонто. 1982 р.

Myron Levytsky, master. Virgin.
Toronto. 1982



214
Галина Мазепа. Різдво Христове.
Каракас, Венесуела. 1980-ті роки

Halyna Mazepa, master. The Nativity of Christ.
Caracas, Venezuela. 1980s.



215

Мирон Левицький. Христос із апостолами.
Церква святого Андрія в Лідкомбі (Сідней), Австралія. 1979—1980 рр.

Myron Levytsky, master. Christ with Apostles.
St. Andrew's church in Lidcombe (Sydney), Australia. 1979—1980



216
Яків Гніздовський. Благовіщення.
Нью-Йорк. 1982 р.

Yakiv Hnizdovsky, master. The Annunciation.
New York. 1982




217

Яків Гніздовський. Христос і Богородиця.
Намісні ікони. Нью-Йорк. 1982 р.

Yakiv Hnizdovsky, master. Christ and Virgin.
Local icons. New York. 1982




218

Яків Гніздовський. Святий Микола і святий Володимир.
Намісні ікони. Нью-Йорк. 1982 р.

Yakiv Hnizdovsky, master. St. Nicholas
and St. Volodymyr. *Local icons. New York. 1982*



219
Яків Гніздовський. Різдво Христове.
Нью-Йорк. 1982 р.

Yakiv Hnizdovsky, master. The Nativity of Christ.
New York. 1982



220
Яків Гніздовський. Вознесіння Христа.
Нью-Йорк. 1982 р.

Yakiv Hnizdovsky, master. The Ascension of Christ.
New York. 1982



221
Яків Гніздовський. Стрітення Господа.
Нью-Йорк. 1982 р.

Yakiv Hnizdovsky, master. The Candlemas of Christ.
New York. 1982



222
Яків Гніздовський. Хрещення Христа в Йордані.
Нью-Йорк. 1982 р.

Yakiv Hnizdovsky, master. The Baptism of Christ
in the Jordan. *New York. 1982*



223
Зоя Лісовська. Богородиця.
Швейцарія. 1960 р.

Zoya Lisovska, master. Virgin.
Switzerland. 1960



224
Рем Багаутдин. Богородиця Знамення.
Нью-Йорк. 1993 р.

Rem Bahautdyn, master. Virgin the Panagia.
New York. 1993



225
Рем Багаутдин. Богородиця Ніжності.
Нью-Йорк. 1993 р.

Rem Bahautdyn, master. Virgin the Affectionate.
New York. 1993



226

Рем Багаутдин. Чудотворна Вишгородська ікона Богородиці Ніжності.
Нью-Йорк. 1993 р.

Rem Bahautdyn, master. Virgin the Affectionate. Marvellous icon from Vysh'horod.
New York. 1993



227
Ростислав Глувко. Богородиця з Христом.
Лондон. 1979 р.

Rostyslav Hluvko, master. Virgin with Christ.
London. 1979



228
Ростислав Глувко. Ангел із золотим волоссям.
Лондон. 1970-ті роки

Rostyslav Hluvko, master. The Angel
with golden hair. *London. 1970s.*



229
Ростислав Глувко. Богородиця.
Лондон. 1981 р.

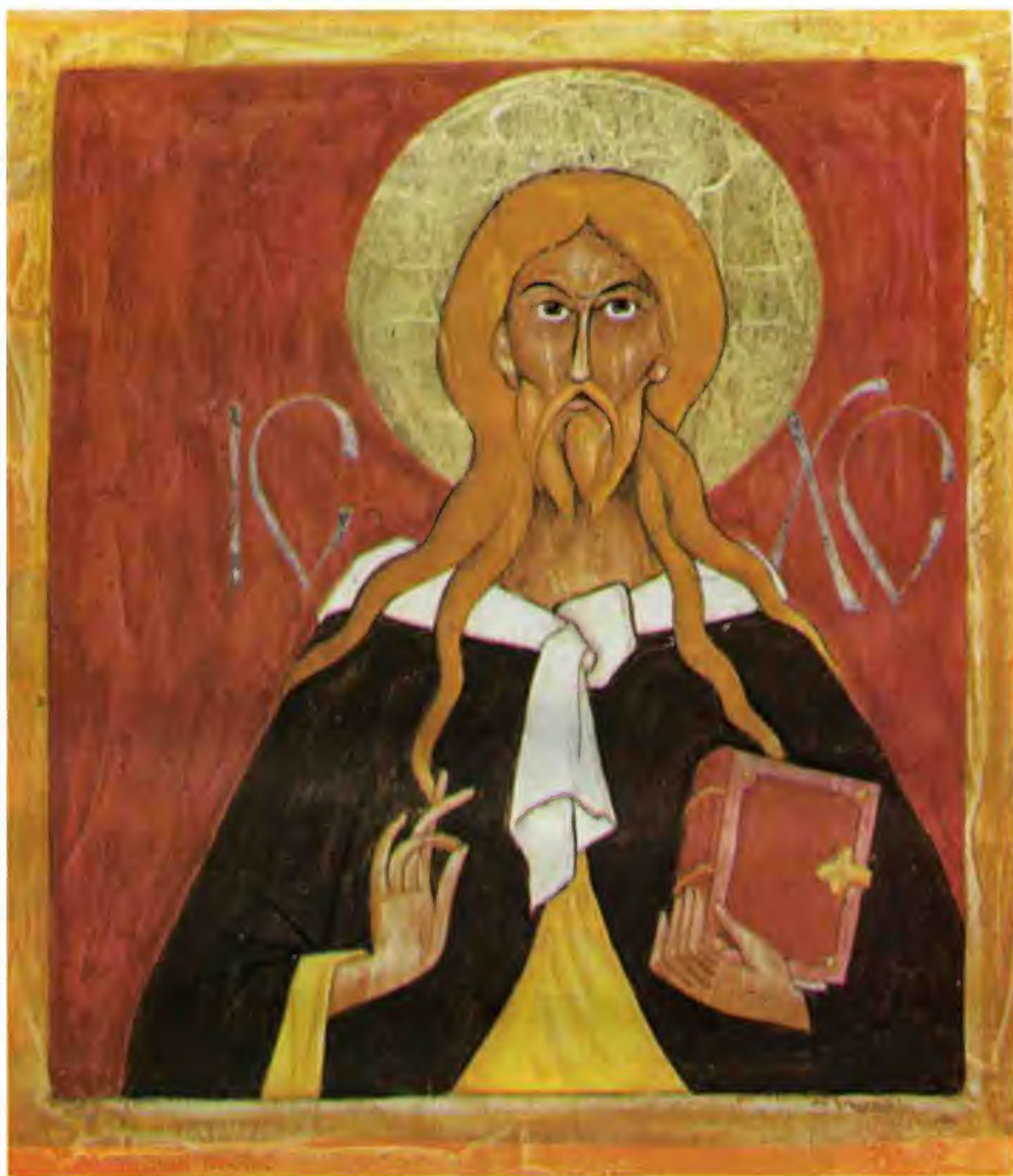
Rostyslav Hluvko, master. Virgin.
London. 1981



230

Ростислав Глувко. Ісус Христос — Син Божий і Син Людський. *Лондон. 1980-ті роки*

Rostyslav Hluvko, master. Jesus Christ, Son of God and Son of Mankind. *London. 1980s.*



231
Ростислав Глувко. Христос Вседержитель.
Лондон. 1960-ті роки

Rostyslav Hluvko, master. Christ the Pantocrator.
London. 1960s.



232
Ростислав Глувко. Чудотворна Вишгородська ікона Богородиці Ніжності.
Лондон. 1960-ті роки

Rostyslav Hluvko, master. Virgin the Affectionate. Marvellous icon from Vysh'horod.
London. 1960s.



233

Ростислав Глувко. Ісус Христос в терновому вінку.
Лондон. 1980-ті роки

Rostyslav Hluvko, master. Jesus Christ in blackthorn crown.
London. 1980 s.



234
Ростислав Глувко. Святий апостол Павло.
Лондон. 1980-ті роки

Rostyslav Hluvko, master. St. Paulus the Apostle.
London. 1980s.



235
Ростислав Глувко. Святі мученики Борис і Гліб.
Лондон. 1980-ті роки

Rostyslav Hluvko, master. St. Borys and St. Hlib the Martyrs. *London. 1980s.*



236
Омелян Мазурик. Свята Параскева з житієм.
Париж. 1976 р.

Omelian Mazuryk, master. St. Paraskeva
with scenes from her life. *Paris. 1976*



237

Омелян Мазурик. Богородиця з Христом.
Париж. 1980 р.

Omelian Mazuryk, master. Virgin with Christ.
Paris. 1980



238
Омелян Мазурик. Свята Трійця.
Париж. 1980 р.

Omelian Mazuryk, master. St. Trinity.
Paris. 1980



239
Омелян Мазурик. Архангел Гавриїл. *Оттава. Канада. 1989 р.*

Omelian Mazuryk, master. The Archangel Gabriel. *Ottawa. 1989*



240
Омелян Мазурик. Преподобний Алимпій Печерський. *Париж. 1984 р.*

Omelian Mazuryk, master. The Reverend Alympiy of the Caves. *Paris. 1984*



241
Микола Бідняк. Ангел Апокаліпсиса.
Торонто. 1988 р.

Mykola Bidniak. The Angel of Apocalypse.
Toronto. 1988



242

Омелян Мазурик. Архангел Михаїл.
Париж. 1982 р.

Omelian Mazuryk, master. The Archangel Michael.
Paris. 1982



243

Микола Бідняк. Чорнобильська Богородиця.
Торонто. 1992 р.

Mykola Bidniak. Virgin of Chornobyl.
Toronto. 1992



244
Микола Бідняк. Христос.
Торонто, 1987 р.

Mykola Bidniak. Christ.
Toronto, 1987



245
Феодосій Гуменюк. Страсті Христові.
Січеслав. 1981 р.

Feodosiy Humeniuk, master. The Passion of Christ.
Sicheslav. 1981



246

Іван-Валентин Задорожний. Богородиця Заступниця («І буде син, і буде мати»). *Фрагмент. Київ. 1982 р.*

Ivan-Valentyn Zadorozhny, master. Virgin the Orans („There will be Son, and there will be Mother"). *Fragment. Kyiv. 1982*



247
Олександр Мельник. Пречиста-1933.
Київ. 1993 р.

Olexander Melnyk, master. Virgin „Prechysta-1933".
Kyiv. 1993



248
Олександр Мельник. Оплакування.
Київ. 1994 р.

Olexander Melnyk, master. Pietà.
Kyiv. 1994



249
Олександр Мельник. Вхід до Єрусалима.
Київ. 1994 р.

Olexander Melnyk, master. The Walk into Jerusalem.
Kyiv. 1994



250
Олександр Мельник. Молитва про чашу.
Київ. 1994 р.

Olexander Melnyk, master. The Prayer about chalice.
Kyiv. 1994



251
Микола Малишко. Богородиця Провідниця.
Київ. 1992 р.

Mykola Malyshko, master. Virgin the Guide.
Kyiv. 1992



252
Микола Малишко. Богородиця Провідниця.
Київ. 1994 р.

Mykola Malyshko, master. Virgin the Guide.
Kyiv. 1994



253
Петро Малишко. Святий Юрій Змієборець.
Київ. 1992 р.

Petro Malyshko, master. St. George the Dragon Slayer.
Kyiv. 1992



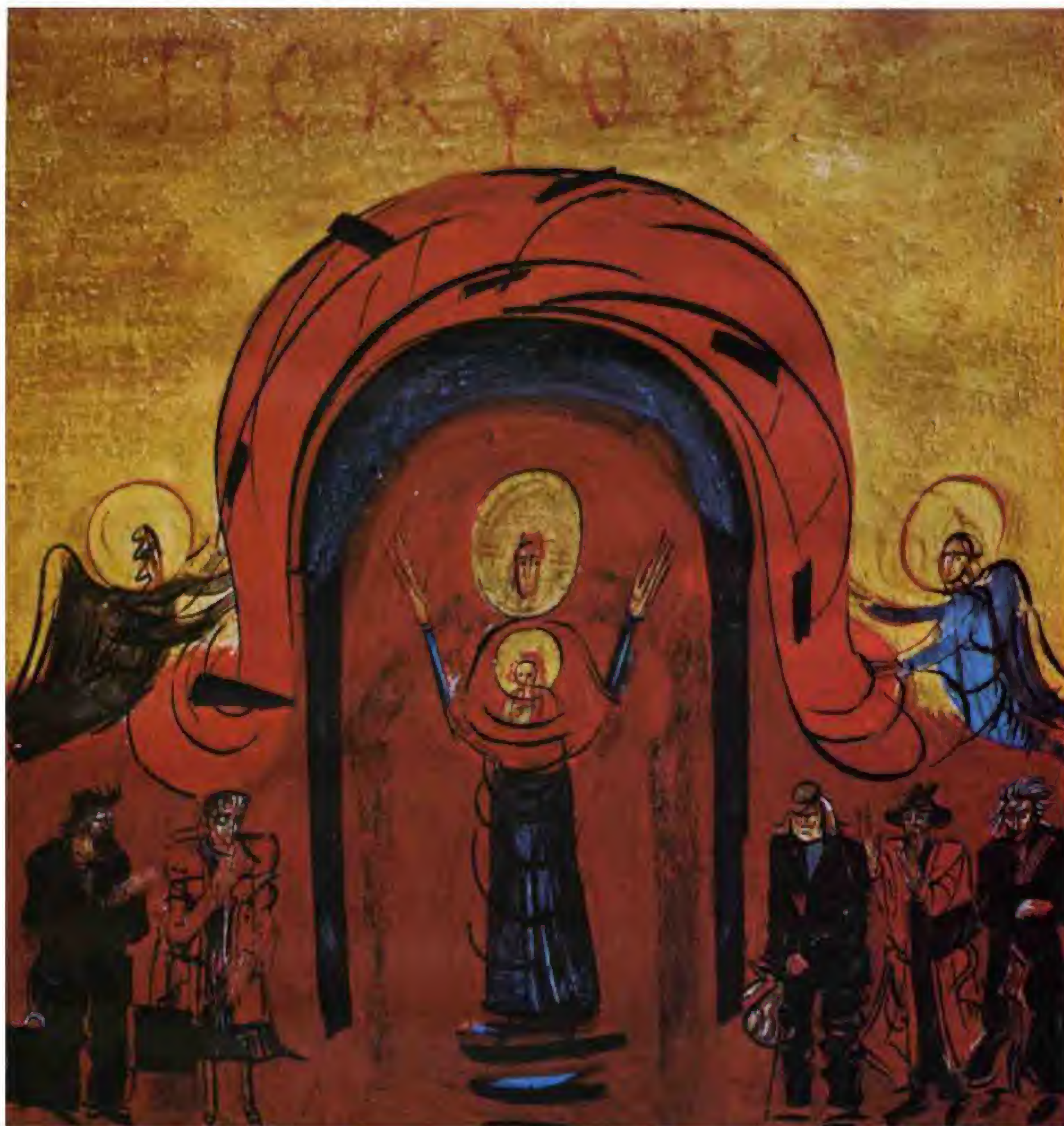
254
Ніна Денисова. Різдво Богородиці.
Київ. 1994 р.

Nina Denysova, master. The Nativity of the Virgin.
Kyiv. 1994



255
Микола Малишко. Воскресіння Христа.
Київ. 1994 р.

Mykola Malyshko, master. The Resurrection of Christ.
Kyiv. 1994



256

Микола Малишко. Богородиця Покрова.
Київ. 1994 р.

Mykola Malyshko, master. Virgin the Protection.
Kyiv. 1994



257
Ніна Денисова. Богородиця Ніжності.
Київ. 1994 р.

Nina Denysova, master. Virgin the Affectionate.
Kyiv. 1994



258

Василь Химочка. Святий Микола.
Київ. 1990 р.

Vasyl Khymochka, master. St. Nicholas.
Kyiv. 1990



259

Василь Химочка. Богородиця Знамення.
Київ. 1994 р.

Vasyl Khymochka, master. Virgin the Panagia.
Kyiv. 1994



260
Валентина Бірюкович. Зустріч Богородиці Марії і Єлизавети. *Київ. 1990 р.*

Valentyna Biriukovych, master. Meeting of Virgin Mary and Elizabeth. *Kyiv. 1990*



261

Валентина Бірюкович. Святий убрус
(Нерукотворний образ Христа). *Київ. 1988 р.*

Valentyna Biriukovych, master. St. Ubrus
(The Vernicle). *Kyiv. 1988*



262

Валентина Бірюкович. Нерукотворний образ Христа.
Київ. 1988 р.

Valentyna Biriukovych, master. The Vernicle.
Kyiv. 1988



263
Валентина Бірюкович. Різдво Христове.
Київ. 1989 р.

Valentyna Biriukovych, master. The Nativity
of Christ. *Kyiv. 1989*



264
Валентина Бірюкович. Архангел Михаїл
із святими Юрієм та Дмитром. *Київ. 1991 р.*

Valentyna Biriukovych, master.
The Archangel Michael with St. George
and St. Demetrius. *Kyiv. 1991*



265

Валентина Бірюкович. Святі Борис і Гліб.
Київ. 1992 р.

Valentyna Biriukovych, master. St. Borys and St. Hlib.
Kyiv. 1992



266
Валентина Бірюкович. Святий Гарасим.
Київ. 1992 р.

Valentyna Biriukovych, master. St. Harasym.
Kyiv. 1992



267
Валентина Бірюкович. Христос Виноградар.
Київ. 1993 р.

Valentyna Biriukovych, master. Christ as Vine-Grower.
Kyiv. 1993



268
Валентина Бірюкович. Вознесіння пророка Іллі на небо. *Київ. 1992 р.*

Valentyna Biriukovych, master. St. Elias Prophet on the chariot of fire. *Kyiv. 1992*



269
Володимир Федько. Розп'яття.
Київ. 1990 р.

Volodymyr Fedko, master. The Crucifixion.
Kyiv. 1990



270
Володимир Федько. Зняття з хреста.
Київ. 1994 р.

Volodymyr Fedko, master. The Taking Down of Christ from the Cross.
Kyiv. 1994



271

Валентина Бірюкович. Тобою радіє
(Се ми, Господи). *Київ. 1991 р.*

Valentyna Biriukovych, master. We exult for You
(Here we are, Our Lord). *Kyiv. 1991*

Список ілюстрацій

Українська ікона стилю ренесансу

(XVI століття)

54
Святі Федір та Дмитро. *с. Богуші, Перемищина. Кінець XV — початок XVI ст.*
55
Різдво Марії. *с. Нова Весь, Перемищина, XV—XVI ст.*
56
Христос Вседержитель. *с. Старичі Львівської області. Кінець XV ст.*
57
Архангел Михаїл. *м. Дрогобич Львівської області. Кінець XV ст.*
58
Святі Юрій та Параскева П'ятниця. *с. Корчин Львівської області. Кінець XV — початок XVI ст.*
59
Богородиця Ніжності. *с. Доросиня Волинської області. Кінець XV — початок XVI ст.*
60
Христос Вседержитель. *с. Малява, Перемищина. XV—XVI ст.*
61
Стрітення Господа. *Львівська школа. XV—XVI ст.*
62
Богородиця Провідниця. *Лемківська школа. XV—XVI ст.*
63
Стрітення Господа. *с. Жогатин. Перемищина. XV—XVI ст.*
64
Свята Параскева П'ятниця з житієм. *с. Крампній, Перемищина. XV—XVI ст.*
65
Святий Микола з житієм. *Перемиська школа. Початок XVI ст.*
66
Воскресіння Лазаря. *с. Поляна Львівської області. Перша половина XVI ст.*
67
Святі Параскева й Микола. *с. Флоринці, Перемищина. Перша половина XVI ст.*
68
Майстер Олексій. Успіння Богородиці. *с. Смільник, Перемищина. 1547 р.*
69
Богородиця Провідниця. *с. Яворник, Перемищина. Початок XVI ст.*
70
Святий Микита Бісоборець. *с. Ільник Львівської області. Перша половина XVI ст.*
71
Поклін царів і східних мудреців Ісусові. *с. Бусовисько Львівської області. Середина XVI ст.*
72
Благовіщення. Яким та Анна. *с. Любин Львівської області. Середина XVI ст.*
73
Богородиця Провідниця з архангелами. *с. Терло Львівської області. XVI ст.*
74
Хрещення Господа в Йордані. *м. Калуш Івано-Франківської області. XVI ст.*
75
Свята Параскева П'ятниця з житієм. *с. Королева Руська, Перемищина. Середина XVI ст.*
76
Благовіщення. *с. Дальова, Перемищина. XVI ст.*
77
Воздвиження Чесного Хреста. *Фрагмент. с. Журавин, Перемищина. XVI ст.*
78
Святий Микола. *Закарпатська школа. с. Дубове, Словаччина. XVI ст.*
79
Святий Микола. *Холмська школа. XVI ст.*
80
Архангел Михаїл. *Закарпатська школа. с. Рівне, Словаччина. XVI ст.*
81
Архангел Михаїл з житієм. *Перемищина. XVI ст.*
82
Різдво Марії з її житієм. *Львівська школа. XVI ст.*
83
Святий Юрій Змієборець. *Холмська школа. XVI ст.*
84
Свята Трійця. *Холмська школа. XVI ст.*
85
Богородиця та Марія Магдалина. *с. Кам'янець Львівської області. XVI ст.*
86
Архангел Михаїл з житієм. *м. Долина Івано-Франківської області. 1560-ті роки*
87
Страшний Суд. *Закарпатська школа. с. Рівне, Словаччина. XVI ст.*
88
Майстер Дмитро. Христос Вседержитель з апостолами. *м. Долина Івано-Франківської області. 1565 р.*
89
Майстер Лавриш Пухало (?). Апостол Петро й Богородиця. *с. Наконечне Львівської області. 1570-ті роки*
90
Явлення святого Миколи імператорові Константину. *Фрагмент ікони «Святий Микола з житієм». с. Лісковате, Перемищина. Друга половина XVI ст.*
91
Майстер Кузьма. Апостоли Лука й Симон (Петро). *м. Рогатин Івано-Франківської області. Друга половина XVI ст.*
92
Майстер Федуско із Самбора. Благовіщення. *с. Іваничів Волинської області. 1579 р.*
93
Преображення Христа. *с. Яблунів Львівської області. 1580-ті роки*
94
Розп'яття. *с. Вовче Львівської області. Кінець XVI ст.*
95
Святий Микола з житієм. *с. Лісковате, Перемищина. Друга половина XVI ст.*
96
Богородиця Провідниця з пророками, Якимом та Анною. *с. Терло Львівської області. XVI ст.*

Стильовий ренесансно-барокковий синтез

(перша половина XVII століття)

97
Христос Вседержитель. *Церква святої Параскеви П'ятниці у Львові. Початок XVII ст.*
98
Богородиця Провідниця. *Церква святої Параскеви П'ятниці у Львові. Початок XVII ст.*
99
Апостоли Павло і Лука. *Церква святої Параскеви П'ятниці у Львові. Початок XVII ст.*
100
Святий Василь Великий. *Церква святої Параскеви П'ятниці у Львові. Початок XVII ст.*
101
Моління (Дейзис). *Волинська область. XVII ст.*
102
Христос Вседержитель. *XVII ст.*
103
Преподобні Антоній і Теодосій Печерські. XVII ст.
104
Святий Юрій Змієборець. *XVII ст.*
105
Богородиця Провідниця. *Чернігівська область. XVII ст.*
106
Святий Микола. *Волинська область. XVII ст.*
107
Апостол Петро. *с. Переброди Рівненської області. Середина XVII ст.*
108
Апостол Павло. *с. Переброди Рівненської області. Середина XVII ст.*
109
Апостол і євангеліст Матвій. *с. Переброди Рівненської області. Середина XVII ст.*
110
Апостол і євангеліст Іван. *с. Переброди Рівненської області. Середина XVII ст.*
111
Дорога до пекла. *Фрагмент ікони «Страшний Суд». Пряшівщина. XVII ст.*

Ікона бароккового стилю

(друга половина XVII—XVIII століття)

112
Чудотворна Жировицька ікона Богородиці Ніжності. *с. Михнівка Волинської області (?). Кінець XVII ст.*
113
Святий Микола. *с. Михнівка Волинської області. Остання чверть XVII ст.*
114
Воздвиження Чесного Хреста. *с. Ситихів Львівської області. Друга половина XVII ст.*
115
Іван Руткович. Богородиця Провідниця. *с. Волиця Деревлянська Львівської області. 1680 р.*
116
Іван Руткович. Христос Вседержитель. *с. Волиця Деревлянська Львівської області. 1680 р.*
117
Іван Руткович. Христос і Марія Магдалина. *с. Волиця Деревлянська Львівської області. 1680 р.*
118
Іван Руткович. Святий великомученик Дмитро. *Церква святого Дмитра у Львові. 1693 р.*
119
Іван Руткович. *Фрагмент іконостаса з церкви святої Параскеви П'ятниці. с. Крехів Львівської області. 1689 р.*
120
Іван Руткович. *Фрагмент іконостаса з церкви святої Параскеви П'ятниці*
121
Стефан Пап (Попович). Чудотворна Віденська ікона Богородиці Провідниці. *м. Марія-Повч, Угорщина. 1676 р.*
122
Іван Руткович. Втеча до Єгипту. *Фрагмент. м. Жовква — с. Скварява Нова Львівської області. 1697—1699 рр.*
123
Іван Руткович. Христос у Марії та Марфи. *м. Жовква — с. Скварява Нова Львівської області. 1697—1699 рр.*
124
Іван Руткович. Дорога в Еммаус. *м. Жовква — с. Скварява Нова Львівської області. 1697—1699 рр.*
125
Йов Кондзелевич. Богородиця Ніжності. *Білостоцький монастир Волинської області. Початок XVIII ст.*
126
Йов Кондзелевич. Апостол Петро. *Білостоцький монастир Волинської області. Початок XVIII ст.*
127
Йов Кондзелевич. Вознесіння Христа. *Манявський скит — м. Богородчани Івано-Франківської області. 1698—1705 рр.*
128
Йов Кондзелевич. Христос Вседержитель. *с. Городище Луцького району Волинської області. Початок XVIII ст.*
129
Йов Кондзелевич. Зішестя Святого Духа на апостолів. *Білостоцький монастир Волинської області. Початок XVIII ст.*
130
Введення Діви Марії до храму. *Жовківська школа. 1720 р.*
131
Йов Кондзелевич. Розп'яття. Луцьк. 1737 р.

132
Преподобні Антоній і Теодосій Печерські. *Волинська область. XVIII ст.*
133
Василь Петранович. Христос Вседержитель. *Церква Святої Трійці. м. Жовква Львівської області. Початок XVIII ст.*
134
Василь Петранович. *Фрагмент іконостаса з церкви Святої Трійці. м. Жовква Львівської області. Початок XVIII ст.*
135
Свята Старозаповітна Трійця. *Волинська область. XVIII ст.*
136
Святий Василь Великий. *Волинська область. 1742 р.*
137
Богородиця Провідниця. *с. Переброди Рівненської області. XVIII ст.*
138
Святий Іван Богослов. *Волинська область. XVIII ст.*
139
Преображення Господа. *Слобожанщина. Початок XVIII ст.*
140
Покрова. *с. Сулимівка Київської області. 1730-ті роки*
141
Преображення Господа. *с. Великі Сорочинці Полтавської області. 1730-ті роки*
142
Святі апостоли. *с. Великі Сорочинці Полтавської області. 1730-ті роки*
143
Чудотворна Почаївська ікона Богородиці Ніжності. *Київ. XVIII ст.*
144
Моління (Дейзис). *м. Березна Чернігівської області. 1769 р.*
145
Святі Варвара та Катерина. *м. Конотоп Сумської області. XVIII ст.*
146
Святі Анастасія та Уляна. *м. Конотоп Сумської області. XVIII ст.*
147
Свята Варвара. *Київська область. XVIII ст.*
148
Володимир Боровик. Прослава Богородиці. *м. Миргород Полтавської області. 1784 р.*
149
Христос у чаші. *Київська область. XVIII ст.*
150
Розп'яття Христа з виноградною лозою. *Київ. XVIII ст.*
151
Христос Виноградар. *Волинь. XVIII ст.*
152
Адам і Єва. *м. Березна Чернігівської області. 1769 р.*
153
Христос Пелікан. *Київ XVIII ст.*

Українська ікона стилю романтизму й класицизму

(XIX століття)

154
Богородиця Провідниця. *Київ. XIX ст.*
155
Богородиця Провідниця. *Київ. XIX ст.*
156
Христос Вседержитель. *Житомирська область. XIX ст.*
157
Богородиця Провідниця. *Київ. XIX ст.*
158
Христос Вседержитель. *Південь України. XIX ст.*
159
Чудотворна Гошівська ікона Богородиці Провідниці. *Галичина. XIX ст.*
160
Богородиця з Дитям. *Ікона на склі. Галичина. XIX ст.*
161
Маленькі Ісус Христос, Іван Хреститель і три святителі. *Ікона на склі. Галичина. XIX ст.*

Українська ікона XX століття

162
Іконостас у церкві святої Варвари у Відні. *XVIII ст.*
163
Петро Холодний. Воскресіння Христа. *Частина триптиха. Львів. Початок XX ст.*
164
Модест Сосенко. Святий Йосафат. *Львів. Початок XX ст.*
165
Петро Холодний Молодший. Різдво Христове. *Нью-Йорк. 1985 р.*
166
Петро Холодний Молодший. Благовіщення. *Нью-Йорк. 1983 р.*
167
Петро Холодний Молодший. Богородиця Ніжності. *Нью-Йорк. 1978 р.*
168
Ювеналій Мокрицький. Чудотворна Студитська ікона Богородиці. *Монастир «Студіон» у м. Маріно, Італія. 1973 р.*
169
Святослав Гординський. Ісус Христос із предстоячими святим Володимиром та святим Йосафатом. *Колегія святого Йосафата в Римі. 1970 р.*
170
Ювеналій Мокрицький. Чотири євангелісти. *Царська брама іконостаса в соборі святої Софії в Римі. 1973 р.*
171
Дарія Гулак-Кульчицька. Богородиця. *Клівленд, Огайо, США. 1990 р.*
172
Дарія Гулак-Кульчицька. Різдво Христове. *Клівленд. 1990 р.*
173
Святослав Гординський. Христос Вседержитель. *Мозаїка. Собор святої Софії в Римі. 1969 р.*
174
Святослав Гординський. Святі Володимир та Ольга. *Вітраж. Колегія святого Йосафата в Римі. 1970 р.*
175
Іконостас у соборі святої Софії в Римі. *Композиція і проект Святослава Гординського, ікони Ювеналія Мокрицького. 1970—1973 рр.*
176
Інтер'єр каплиці святого Василя Великого в Генеральній курії ЧСВВ у Римі
177
Ювеналій Мокрицький. Йосиф Обручник. *Рим. 1972 р.*
178
Юрій Новосільський. Святий Микола. *Церква святого Андрія в м. Лурді, Франція. 1982 р.*
179
Ювеналій Мокрицький. Ісус Христос. *Церква святого Йосафата в м. Пармі, США. 1987 р.*
180
Ювеналій Мокрицький. Богородиця. *Церква святого Йосафата в Пармі. 1987 р.*
181
Христина Дохват. Чудотворна Вишгородська ікона Богородиці Ніжності. *Рим. 1969 р.*
182
Христина Дохват. Богородиця Ніжності. *Філадельфія. 1970 р.*
183
Христина Дохват. Розмалювання української каплиці собору Діви Марії. *Вашингтон. 1972 р.*
184
Христина Дохват. Мозаїка та іконостас у соборі Непорочного зачаття Діви Марії. *Філадельфія. 1981—1985 рр.*
185
Григорій Планчак. Богородиця Провідниця. *Рим. 1988 р.*
186
Григорій Планчак. Святий Йосафат. *Рим. 1989 р.*
187
Григорій Планчак. Святий Василь Великий. *Рим. 1989 р.*
188
Григорій Планчак. Благовіщення. *Рим. 1989 р.*
189
Святі Антоній і Теодосій Печерські. *1988 р.*
190
Святі Кирило і Мефодій. *1988 р.*
191
Станіслав Конаш-Конашевич. Святі Володимир та Ольга. *Мюнхен, 1984 р.*
192
Михайло Мороз. Різдво Христове. *м. Гантер, США. 1965 р.*
193
Віра Сенчук. Святий Атанасій Берестейський. *Вінніпег. 1991 р.*
194
Михайло Осінчук. Богородиця. *США. 1959 р.*
195
Михайло Осінчук. Хрещення в Йордані. *США. 1961 р.*
196
Михайло Осінчук. Пієта́. *США. 1964 р.*
197
Михайло Осінчук. Воскресіння Христа. *США. 1963 р.*
198
Володимир Бачинський. Христос. *Митрополича каплиця у Філадельфії. 1989 р.*
199
Володимир Бачинський. Фрагмент стінопису в митрополичій каплиці у Філадельфії. *1988 р.*
200
Володимир Денисенко. Воскресіння Христа. *Фреска. Монреаль, Канада. 1986 р.*
201
Дмитро Блажейовський. Христос і Богородиця. *Рим. 1970-ті роки*
202
Дмитро Блажейовський. Святий Юрій Змієборець. *Рим. 1989 р.*
203
Дмитро Блажейовський. Богородиця Заступниця. *Рим. 1970-ті роки*
204
Дмитро Блажейовський. Покрова. *Рим. 1980-ті роки*
205
Наталка Приступа. Христос. *Київ. 1992 р.*
206
Дмитро Блажейовський. Чудотворна Почаївська ікона Богородиці. *Рим. 1980-ті роки*
207
Дмитро Блажейовський. Свята Анна і маленька Діва Марія. *Рим. 1990 р.*
208
Олена Бруй. Ісус Христос у дитинстві. *Київ. 1993 р.*
209
Лідія Крилова. Святий Володимир Хреститель. *Київ. 1993 р.*
210
Антоніна Міщенко. Богородиця. *Київ. 1993 р.*
211
Валентина Гмиря. Святий Йосип Обручник. *Київ. 1993 р.*
212
Ольга Мамот. Оранта захистить і збереже. *Київ. 1993 р.*
213
Мирон Левицький. Богородиця. *Торонто. 1982 р.*
214
Галина Мазепа. Різдво Христове. *Каракас, Венесуела. 1980-ті роки*
215
Мирон Левицький. Христос із апостолами. *Церква святого Андрія в Лідкомбі (Сідней), Австралія. 1979—1980 рр.*
216
Яків Гніздовський. Благовіщення. *Нью-Йорк. 1982 р.*
217
Яків Гніздовський. Христос і Богородиця. *Намісні ікони. Нью-Йорк. 1982 р.*

218
Яків Гніздовський. Святий Микола і святий Володимир. *Намісні ікони. Нью-Йорк. 1982 р.*
219
Яків Гніздовський. Різдво Христове. *Нью-Йорк. 1982 р.*
220
Яків Гніздовський. Вознесіння Христа. *Нью-Йорк. 1982 р.*
221
Яків Гніздовський. Стрітення Господа. *Нью-Йорк. 1982 р.*
222
Яків Гніздовський. Хрещення Христа в Йордані. *Нью-Йорк. 1982 р.*
223
Зоя Лісовська. Богородиця. *Швейцарія. 1960 р.*
224
Рем Багаутдин. Богородиця Знамення. *Нью-Йорк. 1993 р.*
225
Рем Багаутдин. Богородиця Ніжності. *Нью-Йорк. 1993 р.*
226
Рем Багаутдин. Чудотворна Вишгородська ікона Богородиці Ніжності. *Нью-Йорк. 1993 р.*
227
Ростислав Глувко. Богородиця з Христом. *Лондон. 1979 р.*
228
Ростислав Глувко. Ангел із золотим волоссям. *Лондон. 1970-ті роки*
229
Ростислав Глувко. Богородиця. *Лондон. 1981 р.*
230
Ростислав Глувко. Ісус Христос — Син Божий і Син Людський. *Лондон. 1980-ті роки*
231
Ростислав Глувко. Христос Вседержитель. *Лондон. 1960-ті роки*
232
Ростислав Глувко. Чудотворна Вишгородська ікона Богородиці Ніжності. *Лондон. 1960-ті роки*
233
Ростислав Глувко. Ісус Христос в терновому вінку. *Лондон. 1980-ті роки*
234
Ростислав Глувко. Святий апостол Павло. *Лондон. 1980-ті роки*
235
Ростислав Глувко. Святі мученики Борис і Гліб. *Лондон. 1980-ті роки*
236
Омелян Мазурик. Свята Параскева з житієм. *Париж. 1976 р.*
237
Омелян Мазурик. Богородиця з Христом. *Париж. 1980 р.*
238
Омелян Мазурик. Свята Трійця. *Париж. 1980 р.*
239
Омелян Мазурик. Архангел Гавриїл. *Оттава, Канада. 1989 р.*
240
Омелян Мазурик. Преподобний Алимпій Печерський. *Париж. 1984 р.*
241
Микола Бідняк. Ангел Апокаліпсиса. *Торонто. 1988 р.*
242
Омелян Мазурик. Архангел Михаїл. *Париж. 1982 р.*
243
Микола Бідняк. Чорнобильська Богородиця. *Торонто. 1992 р.*
244
Микола Бідняк. Христос. *Торонто. 1987 р.*
245
Феодосій Гуменюк. Страсті Христові. *Січеслав. 1981 р.*
246
Іван-Валентин Задорожний. Богородиця Заступниця («І буде син, і буде мати»). *Фрагмент. Київ. 1982 р.*
247
Олександр Мельник. Пречиста-1933. *Київ. 1993 р.*
248
Олександр Мельник. Оплакування. *Київ. 1994 р.*
249
Олександр Мельник. Вхід до Єрусалима. *Київ. 1994 р.*
250
Олександр Мельник. Молитва про чашу. *Київ. 1994 р.*
251
Микола Малишко. Богородиця Провідниця. *Київ. 1992 р.*
252
Микола Малишко. Богородиця Провідниця. *Київ. 1994 р.*
253
Петро Малишко. Святий Юрій Змієборець. *Київ. 1992 р.*
254
Ніна Денисова. Різдво Богородиці. *Київ. 1994 р.*
255
Микола Малишко. Воскресіння Христа. *Київ. 1994 р.*
256
Микола Малишко. Богородиця Покрова. *Київ. 1994 р.*
257
Ніна Денисова. Богородиця Ніжності. *Київ. 1994 р.*
258
Василь Химочка. Святий Микола. *Київ. 1990 р.*
259
Василь Химочка. Богородиця Знамення. *Київ. 1994 р.*
260
Валентина Бірюкович. Зустріч Богородиці Марії і Єлизавети. *Київ. 1990 р.*
261
Валентина Бірюкович. Святий убрус (Нерукотворний образ Христа). *Київ. 1988 р.*
262
Валентина Бірюкович. Нерукотворний образ Христа. *Київ. 1988 р.*
263
Валентина Бірюкович. Різдво Христове. *Київ. 1989 р.*
264
Валентина Бірюкович. Архангел Михаїл із святими Юрієм та Дмитром. *Київ. 1991 р.*
265
Валентина Бірюкович. Святі Борис і Гліб. *Київ. 1992 р.*
266
Валентина Бірюкович. Святий Гарасим. *Київ. 1992 р.*
267
Валентина Бірюкович. Христос Виноградар. *Київ. 1993 р.*
268
Валентина Бірюкович. Вознесіння пророка Іллі на небо. *Київ. 1992 р.*
269
Володимир Федько. Розп'яття. *Київ. 1990 р.*
270
Володимир Федько. Зняття з хреста. *Київ. 1994 р.*
271
Валентина Бірюкович. Тобою радіє (Се ми, Господи). *Київ. 1991 р.*

List of illustrations

59
Virgin the Affectionate. *Dorosynia, Volhynia region. Turn of the 16th c.*
60
Christ the Pantocrator. *Maliava, Peremyshel region. 15th—16th cc.*
61
The Presentation in the temple. *School of Lviv. 15th—16th cc.*
62
Virgin the Guide. *School of Lemkivshchyna. 15th—16th cc.*
63
The Presentation in the temple. *Zhohatyn, Peremyshel region. 15th—16th cc.*
64
St. Paraskeva with scenes from her life. *Krampniy, Peremyshel region. 15th—16th cc.*
65
St. Nicholas with scenes from his life. *School of Peremyshel. Early 16th c.*
66
The raising from the dead of Lazarus. *Poliana, Lviv region. First half of the 16th c.*
67
St. Paraskeva and St. Nicholas. *Floryntsi, Peremyshel region. First half of the 16th c.*
68
Oleksiy, master. The Dormition. *Smilnyk, Peremyshel region. 1547*
69
Virgin the Guide. *Yavornyk, Peremyshel region. Early 16th c.*
70
St. Mykyta Taming the Devil. *Ilnyk, Lviv region. First half of the 16th c.*
71
The Adoration of Christ by the kings and Eastern magies. *Busovysko, Lviv region. Middle of the 16th c.*
72
The Annunciation. Yakym and Anna. *Liubyn, Lviv region. Middle of the 16th c.*
73
Virgin the Guide with the Archangels. *Terlo, Lviv region. 16th c.*
74
The Baptism of Christ in the Jordan. *Kalush, Ivano-Frankivsk region. 16th c.*
75
St. Paraskeva with scenes from her life. *Koroleva Ruska, Peremyshel region. Middle of the 16th c.*
76
The Annunciation. *Daliova, Peremyshel region. 16th c.*
77
The Exaltation of the Holy Cross. *Fragment. Zhuravyn, Peremyshel region. 16th c.*
78
St. Nicholas. *Dubova, Slovakia. Transcarpathian school. 16th c.*
79
St. Nicholas. *School of Kholm. 16th c.*
80
The Archangel Michael. *Rivne, Slovakia. Transcarpathian school. 16th c.*
81
The Archangel Michael with scenes from his life. *Peremyshel school. 16th c.*
82
The Nativity of Mary and scenes from her life. *School of Lviv. 16th c.*
83
St. George the Dragon Slayer. *Kholm school. 16th c.*
84
St. Trinity. *Kholm school. 16th c.*
85
Virgin and Mary Magdalene. *Kamianets, Lviv region. 16th c.*
86
The Archangel Michael with scenes from his life. *Dolyna, Ivano-Frankivsk region. 1560s.*
87
The Last Judgement. *Rivne, Slovakia. Transcarpathian school. 16th c.*
88
Dmytro, master. Christ the Pantocrator with the Apostles. *Dolyna, Ivano-Frankivsk region. 1565*
89
Lavrysh Pukhalo (?), master. Apostle Peter and Virgin. *Nakonechne, Lviv region. 1570 s.*
90
St. Nicholas appears to the emperor Constantine. *Fragment. Liskovate, Peremyshel region. Second half of the 16th c.*
91
Kuzma (Cosmas), master. The Apostles Lukas and Simon (Peter). *Rohatyn, Ivano-Frankivsk region. Second half of the 16th c.*
92
Fedusko from Sambir, master. The Annunciation. *Ivanychiv, Volhynia region. 1579*
93
The Transfiguration of Christ. *Yabluniv, Lviv region. 1580s.*
94
The Crucifixion. *Vovche, Lviv region. Late 16th c.*
95
St. Nicholas with scenes from his life. *Liskovate, Peremyshel region. Late 16th c.*
96
Virgin the Guide with prophets, Yakym and Anna. *Terlo, Lviv region. 16th c.*

Renaissance and Baroque styles synthesis

(first half of the 17th century)

97
Christ the Pantocrator. *St. Paraskeva temple. Lviv. Early 17th c.*
98
Virgin the Guide. *St. Paraskeva temple. Lviv. Early 17th c.*
99
St. Paulus and Lucas Apostles. *St. Paraskeva temple. Lviv. Early 17th c.*
100
St. Basil the Great. *St. Paraskeva temple. Lviv. Early 17th c.*
101
The Praying (The Deesis). *Volhynia region. 17th c.*
102
Christ the Pantocrator. *17th c.*
103
The Reverend Antony and the Reverend Theodosius of Caves. *17th c.*
104
St. George the Dragon Slayer. *17th c.*
105
Virgin the Guide. *Chernihiv region. 17th c.*
106
St. Nicholas. *Volhynia region. 17th c.*
107
St. Peter the Apostle. *Perebrody, Rivne region. 17th c.*
108
St. Paulus the Apostle. *Perebrody, Rivne region. 17th c.*
109
St. Matthew the Apostle and the Evangelist. *Perebrody, Rivne region. Middle of the 17th c.*
110
St. John the Apostle and the Evangelist. *Perebrody, Rivne region. Middle of the 17th c.*
111
The way to the Hades. *Fragment of icon „The Last Judgement". Priashiv region. 17th c.*

Baroque style icon

(second half of the 17th—18th centuries)

112
Virgin the Affectionate. Marvellous icon from Zhyrovychi. *Mykhnivka, Volhynia region (?). Late of the 17th c.*
113
St. Nicholas. *Mykhnivka, Volhynia region. Last quarter of the 17th c.*
114
The Exaltation of the Holy Cross. *Sytyhiv, Lviv region. Second half of the 17th c.*
115
Ivan Rutkovych, master. Virgin the Guide. *Volytsia Derevlianska, Lviv region. 1680*
116
Ivan Rutkovych, master. Christ the Pantocrator. *Volytsia Derevlianska, Lviv region. 1680*
117
Ivan Rutkovych, master. Christ and Mary Magdalene. *Volytsia Derevlianska, Lviv region. 1680*
118
Ivan Rutkovych, master. St. Demetrius Martyr. *Church of St. Demetrius. Lviv. 1693*
119
Ivan Rutkovych, master. *The fragment of the iconostasis of St. Paraskeva temple Krekhiv, Lviv region. 1689*
120
Ivan Rutkovych, master. *The fragment of the iconostasis of St. Paraskeva temple*
121
Stefan Pap (Popovych), master. Virgin the Guide. *Maria-Povch, Hungary. 1676*
122
Ivan Rutkovych, master. The Flight to Egypt. *Fragment. Zhovkva — Skvariava Nova, Lviv region. 1697—1699*
123
Ivan Rutkovych, master. Christ, Mary and Martha. *Zhovkva — Skvariava Nova, Lviv region. 1697—1699*
124
Ivan Rutkovych, master. The Way to Emmaus. *Zhovkva — Skvariava Nova, Lviv region. 1697—1699*
125
Iov Kondzelevych, master. Virgin the Affectionate. *Bilostok monastery, Volhynia region. Early 18th c.*
126
Iov Kondzelevych, master. St. Peter the Apostle. *Monastery of Bilostok, Volhynia region. Early 18th c.*
127
Iov Kondzelevych, master. The Ascension of Christ. *Hermitage of Maniava — Bohorodchany, Ivano-Frankivsk region. 1698—1705*
128
Iov Kondzelevych, master. Christ the Pantocrator. *Horodyshche, Volhynia region. Early 18th c.*
129
Iov Kondzelevych, master. The Descent of Holy Spirit. *Bilostok monastery, Volhynia region. Early 18th c.*
130
The Presentation of the Virgin Mary in the Temple. *School of Zhovkva. 1720*
131
Iov Kondzelevych, master. The Crucifixion. *Lutsk. 1737*
132
The Reverend Antony and the Reverend Theodosius of Caves. *18th c.*
133
Vasyl Petranovych, master. Christ the Pantocrator. *St. Trinity's church. Zhovkva, Lviv region. Early 18th c.*
134
Vasyl Petranovych, master. The fragment of the iconostasis. St. Trinity's church. *Zhovkva, Lviv region. Early 18th c.*
135
St. Trinity of the Old Testament. *School of Volhynia. 18th c.*
136
St. Basil the Great. *Volhynia region. 1742*
137
The Virgin the Guide. *Perebrody, Rivne region. 18th c.*
138
St. John the Divine. *Volhynia region. 18th c.*
139
The Transfiguration of Christ. *Slobozhanshchyna region. Early 18th c.*
140
The Protection. *Sulymivka, Kyiv region. 1730s.*
141
The Transfiguration of Christ. *Velyki Sorochyntsi, Poltava region. 1730s.*
142
The Apostles. *Velyki Sorochyntsi, Poltava region. 1730s.*

143
Virgin the Affectionate. Marvellous icon from Pochaiv, *Kyiv. 18th c.*
144
The Praying (The Deesis Range). *Berezna, Chernihiv region. 1769*
145
St. Barbara and St. Catherine. *Konotop, Sumy region. 18th c.*
146
St. Anastasia and St. Juliana. *Konotop, Sumy region. 18th c.*
147
St. Barbara. *Kyiv region. 18th c.*
148
Volodymyr Borovyk, master. Virgin the Glory. *Myrhorod, Poltava region. 1784*
149
Christ in the chalice. *Kyiv region. 18th c.*
150
The Crucifixion on the vine. *Kyiv. 18th c.*
151
Christ as Vine-Grower. *Volhynia region. 18th c.*
152
Adam and Eva. *Berezna, Chernihiv region. 1769*
153
Christ as Pelican. *Kyiv. 18th c.*

Ukrainian icon, Romanticism and Classicism styles

(the 19th century)

154
Virgin the Guide. *Kyiv. 19th c.*
155
Virgin the Guide. *Kyiv. 19th c.*
156
Christ the Pantocrator. *Zhytomyr region. 19th c.*
157
Virgin the Guide. *Kyiv. 19th c.*
158
Christ the Pantocrator. *South of Ukraine. 19th c.*
159
Virgin the Guide. Marvellous icon from Hoshiv. *Halychyna. 19th c.*
160
The Virgin with Child. *Icon on glass. Halychyna. 19th c.*
161
Little Christ, little John the Baptist and Three Prelates. *Icon on glass. Halychyna. 19th c.*

Ukrainian icon of the 20th century

162
Iconostasis. St. Barbara's church in Vienna. *18th c.*
163
Petro Kholodny, master. The Resurrection of Christ. *Fragment of the triptych. Lviv. Early 20th c.*
164
Modest Sosenko, master. St. Josafat. *Lviv. Early 20th c.*
165
Petro Kholodny Jr., master. The Nativity of Christ. *New York. 1985*
166
Petro Kholodny Jr., master. The Annunciation. *New York. 1983*
167
Petro Kholodny Jr., master. Virgin the Affectionate. *New York. 1978*
168
Youvenaliy Mokrytsky, master. Virgin. Marvellous icon *in the monastery Studite in Marino, Italy. 1973*
169
Sviatoslav Hordynsky, master. Christ, St. Volodymyr and St. Josafat. *St. Josafat's College in Rome. 1970*
170
Youvenaliy Mokrytsky, master. Four Evangelists. *St. Sophie's Cathedral. Iconostasis. Rome. 1973*
171
Daria Hulak-Kulchytska, master. Virgin. *Cleveland, USA. 1990*
172
Daria Hulak-Kulchytska, master. The Nativity of Christ. *Cleveland. 1990*
173
Sviatoslav Hordynsky, master. Christ the Pantocrator. *Mosaic. St. Sophie's Cathedral in Rome. 1969*
174
Sviatoslav Hordynsky, master. St. Volodymyr and St. Olga. *Colour glass. St. Josafat's College in Rome. 1970*
175
Iconostasis. St. Sophie's Cathedral in Rome. *Sviatoslav Hordynsky — project; Youvenaliy Mokrytsky — icons. 1970—1973*
176
St. Basil the Great chapel in Rome. Interior
177
Youvenaliy Mokrytsky, master. St. Joseph. *Rome. 1972*
178
Youriy Novosilsky, master. St. Nicholas. *Church of St. Andrew in Lourdes, France. 1982*
179
Youvenaliy Mokrytsky, master. Christ. *St. Josafat's church in Parma, USA. 1987*
180
Youvenaliy Mokrytsky, master. Virgin. *St. Josafat's church in Parma. 1987*
181
Christina Dokhwat, master. Virgin the Affectionate. Marvellous icon from Vysh'horod. *Rome. 1969*
182
Christina Dokhwat, master. Virgin the Affectionate. *Philadelphia. 1970*
183
Christina Dokhwat, master. Painting of the Ukrainian chapel in the National Shrine of the Immaculate Conception. *Washington, D. C. Interior. 1972*
184
Christina Dokhwat, master. The mosaic and the iconostasis. St. Mary's Immaculate Conception Cathedral. *Philadelphia. 1981—1985*
185
Hryhoriy Planchak, master. Virgin the Guide. *Rome. 1988*
186
Hryhoriy Planchak, master. St. Josafat. *Rome. 1989*
187
Hryhoriy Planchak, master. St. Basil the Great. *Rome. 1989*
188
Hryhoriy Planchak, master. The Annunciation. *Rome. 1989*
189
St. Anthony and St. Theodosius of Caves. *1988*
190
St. Cyril and St. Methodius. *1988*
191
Stanislav Konash-Konashevych, master. St. Volodymyr and St. Olga. *Munich. 1984*
192
Mykhailo Moroz, master. The Nativity of Christ. *Hunter, USA. 1965*
193
Vira Senchuk, master. St. Athanasius of Brest. *Winnipeg. 1991*
194
Mykhailo Osinchuk, master. Virgin. *USA. 1959*
195
Mykhailo Osinchuk, master. The Baptism of Christ in the Jordan. *USA. 1961*
196
Mykhailo Osinchuk, master. Pietà. *USA. 1964*
197
Mykhailo Osinchuk, master. The Resurrection of Christ. *USA. 1963*
198
Volodymyr Bachynsky, master. Christ. Fresco. *Metropolitan's chapel in Philadelphia. 1989*
199
Volodymyr Bachynsky, master. *Fresco in metropolitan's chapel. Fragment. Philadelphia. 1988*
200
Volodymyr Denysenko, master. The Resurrection of Christ. *Fresco. Montreal, Canada. 1986*
201
Dmytro Blazheyovsky, master. Christ and Virgin. *Rome. 1970s.*
202
Dmytro Blazheyovsky, master. St. George the Dragon Slayer. *Rome. 1989*
203
Dmytro Blazheyovsky, master. Virgin the Orans. *Rome. 1970s.*
204
Dmytro Blazheyovsky, master. The Protection. *Rome. 1980s.*
205
Natalka Prystupa, master. Christ. *Kyiv. 1992*
206
Dmytro Blazheyovsky, master. Virgin. Marvellous icon from Pochaiv. *Rome. 1980s.*
207
Dmytro Blazheyovsky, master. St. Anna and little Our Lady. *Rome. 1990*
208
Olena Bruy, master. Christ the Child. *Kyiv. 1993*
209
Lidia Krylova, master. St. Volodymyr the Baptist. *Kyiv. 1993*
210
Antonina Mishchenko, master. Virgin. *Kyiv. 1993*
211
Valentyna Hmyria, master. St. Joseph. *Kyiv. 1993*
212
Olga Mamot, master. The Orans will save and protect. *Kyiv. 1993*
213
Myron Levytsky, master. Virgin. *Toronto. 1982*
214
Halyna Mazepa, master. The Nativity of Christ. *Caracas, Venezuela. 1980s.*
215
Myron Levytsky, master. Christ with Apostles. *St. Andrew's church in Lidcombe (Sydney), Australia. 1979—1980*
216
Yakiv Hnizdovsky, master. The Annunciation. *New York. 1982*
217
Yakiv Hnizdovsky, master. Christ and Virgin. *Local icons. New York. 1982*
218
Yakiv Hnizdovsky, master. St. Nicholas and St. Volodymyr. *Local icons. New York. 1982*
219
Yakiv Hnizdovsky, master. The Nativity of Christ. *New York. 1982*
220
Yakiv Hnizdovsky, master. The Ascension of Christ. *New York. 1982*
221
Yakiv Hnizdovsky, master. The Candlemas of Christ. *New York. 1982*
222
Yakiv Hnizdovsky, master. The Baptism of Christ in the Jordan. *New York. 1982*
223
Zoya Lisovska, master. Virgin. *Switzerland. 1960*
224
Rem Bahautdyn, master. Virgin the Panagia. *New York. 1993*
225
Rem Bahautdyn, master. Virgin the Affectionate. *New York. 1993*
226
Rem Bahautdyn, master. Virgin the Affectionate. Marvellous icon from Vysh'horod. *New York. 1993*

227
Rostyslav Hluvko, master. Virgin with Christ. *London. 1979*
228
Rostyslav Hluvko, master. The Angel with golden hair. *London. 1970 s.*
229
Rostyslav Hluvko, master. Virgin. *London. 1981*
230
Rostyslav Hluvko, master. Jesus Christ, Son of God and Son of Mankind. *London. 1980 s.*
231
Rostyslav Hluvko, master. Christ the Pantocrator. *London. 1960 s.*
232
Rostyslav Hluvko, master. Virgin the Affectionate. Marvellous icon from Vysh'horod. *London. 1960 s.*
233
Rostyslav Hluvko, master. Jesus Christ in blackthorn crown. *London. 1980 s.*
234
Postyslav Hluvko, master. St. Paulus the Apostle. *London. 1980 s.*
235
Rostyslav Hluvko, master. St. Borys and St. Hlib the Martyrs. *London. 1980 s.*
236
Omelian Mazuryk, master. St. Paraskeva with scenes from her life. *Paris. 1976*
237
Omelian Mazuryk, master. Virgin with Christ. *Paris. 1980*
238
Omelian Mazuryk, master. St. Trinity. *Paris. 1980*
239
Omelian Mazuryk, master. The Archangel Gabriel. *Ottawa. 1989*
240
Omelian Mazuryk, master. The Reverend Alympiy of the Caves. *Paris. 1984*
241
Mykola Bidniak. The Angel of Apocalypse. *Toronto. 1988*
242
Omelian Mazuryk, master. The Archangel Michael. *Paris. 1982*
243
Mykola Bidniak. Virgin of Chornobyl. *Toronto. 1992*
244
Mykola Bidniak. Christ. *Toronto. 1987*
245
Feodosiy Humeniuk, master. The Passion of Christ. *Sicheslav. 1981*
246
Ivan-Valentyn Zadorozhny, master. Virgin the Orans („There will be Son, and there will be Mother"). *Fragment. Kyiv. 1982*
247
Olexander Melnyk, master. Virgin „Prechysta-1933". *Kyiv. 1993*
248
Olexander Melnyk, master. Pietà. *Kyiv. 1994*
249
Olexander Melnyk, master. The Walk into Jerusalem. *Kyiv. 1994*
250
Olexander Melnyk, master. The Prayer about chalice. *Kyiv.* 1994
251
Mykola Malyshko, master. Virgin the Guide. *Kyiv. 1992*
252
Mykola Malyshko, master. Virgin the Guide. *Kyiv. 1994*
253
Petro Malyshko, master. St. George the Dragon Slayer. *Kyiv. 1992*
254
Nina Denysova, master. The Nativity of the Virgin. *Kyiv. 1994*
255
Mykola Malyshko, master. The Resurrection of Christ. *Kyiv. 1994*
256
Mykola Malyshko, master. Virgin the Protection. *Kyiv. 1994*
257
Nina Denysova, master. Virgin the Affectionate. *Kyiv. 1994*
258
Vasyl Khymochka, master. St. Nicholas. *Kyiv. 1990*
259
Vasyl Khymochka, master. Virgin the Panagia. *Kyiv. 1994*
260
Valentyna Biriukovych, master. Meeting of Virgin Mary and Elizabeth. *Kyiv. 1990*
261
Valentyna Biriukovych, master. St. Ubrus (The Vernicle). *Kyiv. 1988*
262
Valentyna Biriukovych, master. The Vernicle. *Kyiv. 1988*
263
Valentyna Biriukovych, master. The Nativity of Christ. *Kyiv. 1989*
264
Valentina Biriukovych, master. The Archangel Michael with St. George and St. Demetrius. *Kyiv. 1991*
265
Valentyna Biriukovych, master. St. Borys and St. Hlib. *Kyiv. 1992*
266
Valentyna Biriukovych, master. St. Harasym. *Kyiv. 1992*
267
Valentyna Biriukovych, master. Christ as Vine-Grower. *Kyiv. 1993*
268
Valentyna Biriukovych, master. St. Elias Prophet on the chariot of fire. *Kyiv. 1992*
269
Volodymyr Fedko, master. The Crucifixion. *Kyiv. 1990*
270
Volodymyr Fedko, master. The Taking Down of Christ from the Cross. *Kyiv. 1994*
271
Valentyna Biriukovych, master. We exult for You (Here weare, Our Lord). *Kyiv. 1991*

Примітки

Передмова

1. Значна частина західних праць з іконознавства наводиться в книгах: *Sendler Egon*. Les icones byzantines de la Mère de Dieu. Paris, 1992; *Weitzmann Kurt*. The icon: Holy images Six to Fourteenth Century. New York, 1978.

2. Див.: *Weitzmann Kurt, Alibegasvili Gaiane, Volskaya Aneli, Chatzidakis Manolis, Babic Gordana, Alpatov Michail, Voinescu Teodora*. The icon. New York, 1982.

3. Одним із прикладів примітивно-секуляризованого, обездуховленого іконознавства є зміст київського періодичного видання «Нова генерація» за 1992 рік, присвяченого буцімто українському ікономалярству — з неадекватними, часто спрощеними описами ікони — цього особливого, специфічного виду християнського мистецтва взагалі, а українського — зокрема.

4. Періодичні видання України, а ще частіше — західних країн — друкують сенсаційні матеріали про викрадення ікон і підпільну торгівлю ними. З огляду на колоніальне, бездержавне становище України до 1991 року вона чи не найбільше зазнала збитків від крадіжок, а також од безцеремонного забирання та привласнення її національних мистецьких скарбів чужими, передусім сусідніми, країнами.

5. Житомирське зібрання ікон та інших церковних цінностей було створене у 20—30-х роках, коли комуністи-більшовики почали зачиняти храми, а потім нищити парафії Української Автокефальної Православної Церкви, а церковне начиння звозити до обласного центру. До другої світової війни до колекції допускали дуже обмежене коло осіб і нічого не дозволяли публікувати про неї. Під час війни зібрання підготовлене до вивозу на схід, потрапило під бомбардування й загинуло.

6. Так само незаконно приписують до російського мистецтва низку українських рукописних книг із мініатюрами київського, волинського, галицького, чернігівського походження, у тому числі й такий шедевр мініатюрного малярства, як Київський Псалтир 1397 року, про котрий Герман Вздорнов пише у своєму «Исследовании о Киевской Псалтири» (Москва, 1978 р.) як про пам'ятку мініатюри... Москви!

7. Безліч доказів про оригінальність української культури, її докорінну відмінність од російської в давні віки наведені у виданнях: *Огієнко Іван*. Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народу. Київ, 1918; перевид.: Київ, 1991; *Антонович Дмитро*. Українська культура. Мюнхен, 1988; *Семчишин Мирослав*. Тисяча років української культури: Історичний огляд культурного процесу. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Лондон, 1985; Історія української культури / Під ред. Івана Крип'якевича. Нью-Йорк, 1990; *Яременко Сергій, Ревуцький Валеріян*. Нариси з історії української культури: У 2 кн. Едмонтон, 1984. Кн. 2; *Маланюк Євген*. Нариси з історії нашої культури. Нью-Йорк, 1954; перевид.: Київ, 1992.

Призначення ікони

8. *Павлов В. В*. Египетский портрет I—IV веков. Москва, 1975; *Cavadrnos Constantine*. Byzantin Sacred Art. Belmont, 1985.

9. Апостол і євангеліст Лука вважається, згідно з церковною традицією, лікарем та одним із перших ікономалярів, який малював образи Богородиці. Ряд стародавніх ікон з образом Діви Марії церковна традиція приписує пензлеві Луки. Точних даних про малярську творчість Луки, на жаль, немає.

10. Що ікони були вже в найранішій період історії Христової Церкви (I—IV ст.), свідчать висловлювання авторів доби пізньої античності Євсевія Кесарійського (в листі до Констанції — сестри візантійського імператора Константина Великого), Василя Великого, Григорія з Низи, Івана Златоуста. Див.: *с. Єроніма Роман*, ЧСВВ. Святий Василій Великий: Життя і твори. Рим, 1964; *Martin E. J*. A history of the iconoclastic controversy. London, 1930.

11. *Grabar André*. La peinture bizantine. Geneve, 1953; *Talbot Rice David*. Byzantine Art. London, 1954.

12. *Успенский Леонид, Успенская Лидия*. О материалах в церковном искусстве // Журнал Московской Патриархии. 1988. № 11. С. 20.

13. *Лазарев В. Н*. Византийская живопись. Москва, 1971. С. 24.

Джерела української ікони

14. *Туркало Ярослав*. Нарис історії Вселенських Соборів. 325—787 роки. Нью-Гейвен; Брюссель, 1974. С. 252.

15. Про хрещення Київської Русі-України існує велика історично-богословська література українських і закордонних авторів. У багатьох книжках на цю тему, що були видані в період «радянської» влади, панує атеїстичний, класово-соціальний підхід авторів до причин і наслідків хрещення в Києві 988 року. Виконуючи ідеологічне замовлення комуністичних диктаторів, автори книг і статей про хрещення Русі-України навіть і близько не підходили до розуміння, що цей акт зумовлений був дією Божественної Благодаті через третю особу Святої Трійці — Святого Духа. І коли цей релігійний фактор підкреслювався в працях учених і богословів української діаспори або західних дослідників, то він гостро критикувався або висміювався. Див.: *Гломозда К. Е*. «Крещение Руси» в концепциях современной буржуазной историографии. Киев, 1968. С. 143—166. Порівн.: *Чубатий Микола*. Історія християнства на Русі-Україні: У 2 т. Рим; Нью-Йорк, 1965.

16. *Нечуй-Левицький Іван*. Світогляд українського народу: Ескіз української міфології. 2-е вид. Київ, 1992. С. 4.

17. *Іларіон*, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу: Історично-релігійна монографія. Вінніпег, 1965; 2-е вид. Київ, 1992. С. 407.

18. *Лазарев В. Н*. Византийская живопись. С. 20—21.

19. *Кульчицький Олександер.* Український персоналізм: Філософська й етнопсихологічна синтеза. Мюнхен; Париж, 1985. С. 87—107.
20. Літопис руський / Пер. з давньорус. Л. Є. Махновця. Київ, 1989. С. 61.
21. *Экономцев Игорь.* Православие, Византия, Россия: Сборник статей. Париж, 1989. С. 27.
22. *Beckwith John.* Early Christian and Byzantine Art. Sussex, 1979; *Zibawi Mahmoud.* The Icon: Its Meaning and History / Preface by Olivier Clement. Collegeville (Minnesota, USA), 1993.
23. *Бычков В. В.* Византийская эстетика; Теоретические проблемы. Москва, 1977. С. 65—97.
24. Цит. за: *Туркало Ярослав.* Нариси історії Вселенських Соборів. С. 249.
25. *Бычков В. В.* Византийская эстетика. С. 97—107.
26. St. John of Damascus on the Divine Images: Three Apologies Against Those, Who Attack the Divine Images. Crestwood (USA), 1980.
27. Цит. за: *Флоровский Георгий.* Восточные отцы V—VIII веков: Из чтений в Православном Богословском Институте в Париже. Париж, 1933. С. 250.
28. Там само. С. 252.
29. Там само. С. 250.
30. *Іларіон,* митрополит. Іконоборство: Історично-догматична монографія. Вінніпег, 1954; *Туркало Ярослав.* Нариси історії Вселенських Соборів. С. 259.
31. *Флоровський Георгий.* Восточные отцы V—VIII веков. С. 253.
32. Там само.
33. О єдиной истинной православной вере. Киев, 1619. С. 3—4.
34. *Радивиловский Антоний.* Венец Христов. Киев, 1688. С. 438.
35. Theodore The Studite on the Holy Icons. Crestwood, 1981.
36. *Лазарев В. Н.* Византия // Мастера искусства об искусстве. Москва, 1965. С. 207.
37. Суперечливі погляди різних авторів щодо зовнішнього вигляду Ісуса Христа фіксують дослідники. Найважливіші з них: *Фаррар Ф. В.* Жизнь Иисуса Христа / Пер. с англ. А. П. Лопухина. 7-е изд. Санкт-Петербург, 1899. С. 82—85; *Поселянин Е.* Полный круг Господних праздников. Санкт-Петербург, 1912.
38. *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в древнерусской живописи. Москва, 1975. С. 38; *Його ж.* Пространственные построения в живописи: Очерк основных методов. Москва, 1980.
39. *Жегин Л. Ф.* Язык живописного произведения. Москва, 1970. С. 84.
40. *Бычков В. В.* Византийская эстетика. С. 164—165.

Київ — центр ікономалярства у Східній Європі (Середньовіччя, XI—XIII століття)

41. Літопис руський. С. 3.
42. *Повстенко Олекса.* Історія українського мистецтва. Нюрнберг, 1948; *Його ж.* Катедра св. Софії в Києві. Нью-Йорк, 1954.
43. Печерський Патерик або праведні старої України: Давнє джерело староукраїнської духовности / Пер. Атанасія Великого, ЧСВВ. Рим, 1973. С. 17—30.
44. *Успенский А. И.* Владимирская икона Богоматери в московском Успенском соборе. Москва, 1902; *Анисимов А. И.* Владимирская икона Божией Матери. Прага, 1928; *Його ж.* История Владимирской иконы в свете ее реставрации // Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОНА. Вып. 2. Москва, 1923. С. 93—107; *Антонова В. И.* К вопросу о первоначальной композиции Владимирской Богоматери // Византийский временник. Москва, 1961. Вып. 18. С. 198—205.
45. Чудотворна ікона Богородиці з українського міста Белза — одна з небагатьох, приписуваних пензлеві апостола і євангеліста Луки. Вона потрапила в Україну з Візантії; до 1382 року зберігалася в галицькому місті Белзі, звідки була забрана до Польщі в монастир Павлинів на Ясній Горі, що в місті Ченстохові, перейменована на «Матку Боску Ченстоховску». Так само наша Вишгородська ікона стала «Владімірскою» після того, як була забрана з України до російського Владимира-на-Клязьмі. Про Белзьку-Ченстоховську ікону, її чудотворіння в Польщі існує велика література, а ще більше — легенд.
46. *Хома Іван.* Нарис історії храму Жировицької Богоматері в Римі. Рим, 1972. С. 42—47.
47. *Власовський Іван.* Нарис історії Української Православної Церкви: У 5 т. Нью-Йорк, 1955. Т. 1. С. 38—44; *Стахів Матвій.* Христова Церква в Україні, 988—1596 роки. Стемфорд (США), 1985. С. 96—102.
48. Печерський Патерик або праведні старої України. С. 222—231.
49. *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII веков: В 2 т. Москва, 1963. Т. 1. С. 51—54.
50. *Гординський Святослав.* Українська ікона XII—XVIII століть. Філадельфія, 1973. С. 9; *Його ж.* Українська ікона на тлі універсалізму візантійського стилю. Мюнхен, 1990. С. 14—15.
51. *Бережницький Юрій.* Ікони Київської Руси XI—XIII століть // Сучасність (Мюнхен). 1988. Ч. 7—8. С. 118—142.
52. *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. С. 147—169.

Українська ікона візантійського стилю (Пізнє Середньовіччя, XIV—XV століття)

53. *Грушевський Михайло.* Ілюстрована історія України. Нью-Йорк, 1990. С. 98—123.
54. *Єфремов Сергій.* Історія українського письменства: У 2 т. Нью-Йорк, 1991. Т. 1. С. 101—107.
55. Назва «Україна» вживалася як паралельна й аналогічна з назвою «Русь». Це фіксують офіційні писемні хроніки: літопис за Іпатіївським списком за 1187 рік (з приводу того, що вся Україна оплакувала загибель переяславського князя Володимира Глібовича під час його походу на половців); літопис Галицького князівства за 1213 рік. Див.: Летопись по Ипатскому списку. Санкт-Петербург, 1871; Полное собрание русских летописей. Москва, 1962. Т. 2. Ипатьевская летопись.
56. Після розпаду Київської Русі-України в XIII столітті Церква в Україні взяла на себе виховні й національно-консолідуючі функції й організовувала народ на боротьбу із Золотою Ордою, а відтак з нашестями литовців, поляків та угорців на українські землі. Див.: *Чубатий Микола.* Історія християнства на Русі-Україні: У 2 т. Рим, 1976. Т. 2, ч. 1; *Власовський Іван.* Нарис історії Української Православної Церкви: У 5 т. Нью-Йорк, 1955. Т. 1. С. 119—132.
57. Історія українського мистецтва: У 6 т. Київ, 1967. Т. 2. С. 23—27.
58. *Свєнціцький Іларіон.* Іконопис Галицької України XV—XVI віків. Львів, 1928; *Свєнціцький-Святицький Іларіон.* Ікони Галицької України XV—XVI віків: Альбом. Львів, 1929.
59. *Кравчик Дмитро.* Богородиця Одигітрія з Дорогобужа // Образотворче мистецтво. 1991. Ч. 3. С. 20—22.
60. *Гординський Святослав.* Українська ікона XII—XVIII століть. С. 27—28; Сказания о чудотворных иконах Богоматери и ея милостях роду человеческому: В 2 т. 2-е изд. Коломна, 1993.
61. Історія Української РСР: У 8 т. Київ, 1979. Т. 1, кн. 2. С. 12—22.
62. *Гординський Святослав.* Українська ікона на тлі універсалізму візантійського стилю. С. 12—13.
63. *Степовик Дмитро.* Українська ікона крізь віки // Українська культура. 1993. Ч. 7—10; 1994. Ч. 1—6; *Його ж.* Ікони козацької доби // Українська культура. 1995. Ч. 2—12.
64. Хибність концепції про «дві школи ікони» (візантійську й російську) почала усвідомлюватися західними іконологами лише тепер, наприкінці XX століття. Опубліко-

вані ґрунтовні дослідження про специфічні, відмінні риси ікони болгарської, сербської, грузинської, ліванської, сирійської, румунської шкіл. В одному із світових центрів іконознавства, у Парижі, 1993 року була влаштована велика виставка грецьких (невізантійських), ліванських та російських ікон, яка свідчить про інтерес іконознавців Заходу до неортодоксальних шкіл ікономалярства. Див. каталог: *Candea Virgil*. Icones Grecques, Meckites, Russes: Collection privée du Liban. Geneve; Beyrouth, 1993.

65. Історія українського мистецтва. Т. 2. С. 165—178.

66. *Свєнціцька Віра, Сидор Олег*. Спадщина віків: Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів, 1990. С. 13—14.

Українська ікона стилю ренесансу (XVI століття)

67. *Грушевський Михайло*. Ілюстрована історія України. С. 170—188.

68. Історія української музики: У 6 т. Київ, 1989. Т. 1. С. 20—136.

69. Питання про те, коли в Україні почалося малювання ікон на фольклорному рівні (народних ікон, народної течії в ікономалярстві), вичерпно не з'ясоване. Дослідник цього питання Павло Жолтовський (1904—1986 pp.) відносив початки українського народного ікономалярства до XIII століття, посилаючись на датовану цим віком ікону Покрови як свідчення того, що «в умовах післямонгольських часів фахове іконописання підупало». Однак Жолтовський тут же зауважив: «Проте у XV — першій половині XVI століття безпосередніх контактів іконопису з народним малярством майже не помічається. Але вже в другій половині XVI століття кількість народних малярів-іконописців помітно збільшується, що в свою чергу було вороже зустрінуто прихильниками ортодоксально-консервативного напряму в церковному мистецтві» (*Жолтовський Павло*. Український живопис XVII—XVIII століть. Київ, 1978. С. 277).

70. Саме спосіб мислення митців, письменників, діячів Церкви, кидаючи відблиски на всю культурну діяльність в Україні, свідчить про завершення доби Середньовіччя у нас на зламі XV и XVI століть. На жаль, недостатня вивченість української культури та окремих її частин цього часу спричинилася до того, що дослідники давньої літератури й мистецтва включають у поняття «середньовічної культури» явища XVI, XVII й навіть XVIII століть! Автори багатотомних історій окремих видів культури (літератури, музики, театру, архітектури, образотворчого мистецтва) проводили за «радянського» часу довільну періодизацію, засновану на «класовому» підході, прив'язуючи всі явища до феодалізму чи до капіталізму тощо. У результаті під одною «шапкою» Середньовіччя опинялися митці XIV й XVII століть, котрі на стильовому рівні були далекі між собою як небо і земля. Штучна й глибоко помилкова періодизація культури української старовини (включно з проблемою культури Київської Русі-України) ще тяжіє над науковцями й сьогодні, хоч тиску «старшого брата» в Україні вже начебто й немає. Історична концепція Михайла Грушевського прийнята тільки на словах, а до її застосування на практиці ще далеко.

71. У горах писанини про Берестейську Унію 1596 року мало матеріалу, в якому можна знайти зерна правди. При всьому критичному ставленні до унії православного світу, вона таки була необхідною перед лицем загрози поглинення України Москвою та Польщею. Якби «широкі народні маси й українська державність, що складалася, відкинули унію як форму соціального й національного гноблення» (як про це писав історик Сергій Плохій), тоді б уніати давно зникли б з історичного обрію України, а не мали б сьогодні, як і протягом останніх чотирьох століть, мільйони своїх вірних, котрі якраз у найкритичніші моменти оберігали Україну від соціального й національного гноблення (*Плохий С. Н*. Папство и Украина: Политика Римской курии на украинских землях в XVI—XVII веках. Киев, 1989. С. 206).

72. *Степовик Дмитро*. Берестейська Унія і розвиток українського ікономалювання в XVI і XVII століттях // Патріярхат (Філадельфія; Нью-Йорк). 1993. Ч. 3. С. 19—23.

73. Нема документів, які б посвідчували осудження українськими єпископами ікон, відмінних од візантійського стилю, хоч сáме на єпископів покладалося завдання контролювати мистецтво храмів. Але невдоволення змінами в іконі були (Івана Вишенського, Ісаї Копинського), проте висловлені вони в літературних творах, а не в постановах, обов'язкових до виконання.

74. Історія українського мистецтва. Т. 2. С. 208—274. Розділ написаний Вірою Свєнціцькою (1913—1991 pp.). Ці ж думки відома дослідниця розвивала у своїй частині вступної статті до альбому «Український середньовічний живопис» (Київ, 1976).

75. Український середньовічний живопис. Іл. 1—16; *Бережницький Юрій*. Ікони Київської Руси XI—XIII століть. С. 118—142.

76. Із моїх розмов з дослідником українських ікон Павлом Жолтовським у 1978—1984 роках я зробив висновок, що в Харкові й Житомирі, де були великі зібрання ікон із Центральної та Східної України, зберігалося чимало творів сакрального мистецтва, які належать до періоду XVI й навіть XV століть. Давні твори, вважав Жолтовський, систематично знищувалися в «радянський» час, щоб не лишилося доказів побутування української церковної культури в докозацькі й догетьманські часи.

77. *Драган Михайло*. Українська декоративна різьба XVI—XVIII століть. Київ, 1970. С. 43—72; *Петренко Марко*. Українське золотарство XVI—XVIII століть. Київ, 1970. С. 15—47; *Жолтовський Павло*. Художнє лиття на Україні XIV—XVIII століть. Київ, 1973. С. 14—27; Історія українського мистецтва. Т. 2. С. 328—336.

78. *Жолтовський Павло*. Художнє життя на Україні в XVI—XVIII століттях. Київ, 1983. С. 55—56.

79. Історія українського мистецтва. Т. 2. С. 244.

80. Там само. С. 270.

81. *Божков Атанас*. Делото на зографа Йоан от Кратово // Изкуство (София). 1968. № 10.

82. *Щепкина М. В*. Болгарская миниатюра XIV века. Москва, 1963. С. 91; *Степовик Дмитро*. Українсько-болгарські мистецькі зв'язки. Київ, 1975. С. 46—62.

83. *Свєнціцький Іларіон*. Нариси з історії болгарської літератури. Львів, 1957. С. 63.

84. Історія українського мистецтва. Т. 2. С. 270.

85. Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяу: Фрэска, абраз, партрэт. Мінск, 1980; *Радойчич Светозар*. Майстори старог српског сликарства. Београд, 1955; *Давидов Динко*. Иконе српских цркава у Матярской. Нови Сад, 1973; *Божков Атанас*. Българската икона. София, 1984.

86. *Стахів Матвій*. Христова Церква в Україні. С. 103—255.

87. *Грушевський Михайло*. З історії релігійної думки на Україні. Львів, 1925. С. 74—81; перевид.: Київ, 1992.

88. *Ярема Володимир*. Лемківські ікони XIV і XV століть // Наша культура (Варшава). 1968. Ч. 1—3; *Откович Василь*. Народна течія в українському живопису XVII—XVIII століть. Київ, 1990; *Свєнціцька Віра, Откович Василь*. Світ очима народних митців: Українське народне малярство XIII—XX століть. Київ, 1991; Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku: Katalog-prospekt. Kraków, 1967; *Fricky Alexander*. Ikony z vychodnego Slovenska. Kosice, 1971; *Grešlik Vladislav*. Ikony Šarišskeho Muzea v Barbejove. Bratislava, 1994.

89. *Konstantynowicz J*. Ikonostasis. Lwów, 1939; *Klosinska Janina*. Ikony Muzeum Narodowego w Krakowie. Kraków, 1973. T. 1.

90. *Залозецький Володимир*. Малярство Закарпатської України XIV—XIX століть // Стара Україна (Львів). 1925. Ч. 7—10.

91. *Tkač Stefan*. Ikony na Slovensku. Bratislava, 1968; *Його ж*. Ikony na severovychodnem Slovensku zu 16—19 storocia. Bratislava, 1980; *Skrobucha Heinz*. Ikonen aus der Tschechoslovakej. Prag, 1971.

Стильовий ренесансно-барокковий синтез (перша половина XVIII століття)

92. *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. С. 24.

93. *Вельфлин Генрих.* Ренессанс и Барокко. Санкт-Петербург, 1913.

94. *Лихачев Д. С.* Барокко и его русский вариант XVIII века // Русская литература. 1962. № 3. С. 45.

95. *Моздир Микола.* Дунаївські колони // Образотворче мистецтво. 1971. Ч. 4. С. 19; *Степовик Дмитро.* Українська графіка XVI—XVIII століть: Еволюція образної системи. Київ, 1982. С. 30—66.

96. *Овсійчук В. А.* Майстри українського барокко. Київ, 1991. С. 6.

97. *Антонович Дмитро.* Українська культура. Мюнхен, 1988. С. 303.

98. *Алпатов М. В.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. Москва, 1976. С. 216—220.

99. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским. Москва, 1897. Вып. 2. С. 41.

100. *Титов Ф. И.* Типография Киево-Печерской Лавры. Киев, 1916. Т. 1. С. 216.

101. Хрестоматия по истории русской книги. 1564—1917. Москва, 1965. С. 45.

102. Український середньовічний живопис: Альбом. Іл. 1—14, 16, 21; *Запаско Яким.* Орнаментальне оформлення української рукописної книги. Київ, 1960. С. 16—49.

103. Історія українського мистецтва. Т. 2. С. 165—178; Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Київ, 1983. С. 22—31; *Różycka-Bryzek Anna.* Bizantynsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego. Warszawa, 1983.

104. *Жолтовський Павло.* Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст. С. 55.

105. Цит. за: *Жолтовський Павло.* Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст. С. 56.

106. *Голубець Микола.* Українське малярство XVI—XVIII століть під покровом Ставропігії. Львів, 1921. Т. 1. С. 307, 324.

107. *Транквиллион Кирилл.* Зерцало Богословія. Почаїв, 1618. С. 21.

108. Історія української літератури: У 8 т. Київ, 1967. Т. 1. С. 272—277.

109. *Копистенскій Захарія.* Палінодія или Книга обороны Кафолической Святой Апостольской Всходней Церкви и святих патріархов, и о греках, и о россах христианех // Памятники полемической литературы в Западной Руси: Русская историческая библиотека. Санкт-Петербург, 1878. Т. 4, кн. 1. С. 900—901.

110. *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. С. 24.

111. *Вуйцик Володимир.* Новознайдений твір Федора Сеньковича // Образотворче мистецтво. 1972. Ч. 2. С. 28—29.

112. *Wölflin Heinrich.* Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München, 1915; *Rupert M. J.* Barocque. New York, 1973.

113. *Овсійчук В. А.* Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII століть. Київ, 1985. С. 134—136.

114. Там само. С. 138.

115. *Жолтовський Павло.* Український живопис XVII—XVIII століть. С. 34.

116. *Драган Михайло.* Українська декоративна різьба XVI—XVIII століть. С. 54.

117. *Овсійчук В. А.* Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII століть. С. 139—142.

118. *Сидоров А. А.* Портрет как проблема социологии искусств // Искусство (Москва). 1927. Кн. 2—3. С. 9—10.

119. *Свєнціцька Віра, Сидор Олег.* Спадщина віків. С. 29.

120. *Тарабрин М. И.* Библия Пискатора в истории русской письменности и искусства // Известия XV Археологического съезда в Новгороде. Москва, 1911; *Сочавец-Федорович Е. П.* Ярославские стенописи и Библия Пискатора // Русское искусство XVII века. Ленинград, 1929; *Сакович А. Г.* Библия Илии. Киев, 1645—1649 // Панорама искусств. Москва, 1983. Вып. 6.

121. *Мельник Володимир.* Церква Святого Духа в Рогатині. Київ, 1991. С. 30—32.

122. О православной иконе. Москва, 1990. С. 6.

123. *Степовик Дмитро.* Берестейська Унія і розвиток українського ікономалювання. С. 19—23.

124. *Мельник Володимир.* Церква Святого Духа в Рогатині. С. 34.

125. *Жуковський Аркадій.* Петро Могила й питання єдности Церков. Париж, 1969. С. 169—201; *Жуковський Аркадій.* Аналіза Требника Петра Могили // Требник Петра Могили. Київ, 1646; перевид.: Канберра; Мюнхен; Париж, 1988. С. 17—45.

126. *Жолтовський Павло.* Український живопис XVII—XVIII століть. С. 42.

Ікона барокового стилю (друга половина XVII— XVIII століття)

127. *Булгаков С. Н.* Православие: Очерки учения Православной Церкви. Москва, 1991. С. 244.

128. *Стахів Матвій.* Христова Церква в Україні. С. 119—123.

129. *Раушенбах Б. В.* Некоторые психологические аспекты космонавтики и эстетики // Психологический журнал. 1986. № 1. С. 77—82.

130. Путешествие антиохийского патриарха Макария... С. 41.

131. Там само. С. 88—89.

132. *Демкович-Добрянський Михайло.* Україна і Росія. Рим, 1989; перевид.: Львів; Краків; Париж, 1993. С. 32.

133. *Макаров Анатолій.* Уроки барокко // Літературна Україна. 1993. 9 груд.; *Його ж.* Світло українського барокко. Київ, 1994; *Сурмай Ірина.* Українська етнічна ментальність та особливості становлення духовності барокко: Канд. дис. Київ, 1994.

134. *Цапенко Михайло.* Архитектура Левобережной Украины XVII—XVIII веков. Москва, 1967; *Таранушенко Стефан.* Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. Київ, 1976.

135. Katolicyzm wczesnośredniowieczny. Warszawa, 1975; Katolicyzm średniowieczny. Warszawa, 1977.

136. Библейский энциклопедический словарь / Сост. Эрик Нюстрем. Торонто, 1985. С. 169.

137. *Драган Михайло.* Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст. С. 125.

138. *Жолтовський Павло.* Художнє життя на Україні... С. 60.

139. Історія української літератури. Т. 1. С. 231—294; *Козаневич Євген.* Життя святого священномученика Йосафата. Жовква, 1930; *Zychiewicz Tadeusz.* Jozafat Kuncewicz. Kraków, 1986.

140. *Сергий, архимандрит.* Иверская святая и чудотворная икона Богоматери на Афоне и списки ея в России. Москва, 1879.

141. Подлинные акты, относящиеся к Иверской иконе Божией Матери, принесенной в Россию в 1648 году. Москва, 1879.

142. Богоматерь: Полное иллюстрированное описание ея земной жизни и посвященных ея имени чудотворных икон / Под ред. Е. Поселянина. Санкт-Петербург, 1912; *Гординський Святослав.* Українська ікона XII—XVIII століть. С. 27—28.

143. *Степовик Дмитро.* Іван Щирський: Поетичний образ в українській барокковій гравюрі. Київ, 1988. С. 46—49.

144. *Щербаківський Данило.* Символіка в українському мистецтві: Виноградна лоза // Збірник Секції мистецтв Українського Наукового Товариства. Київ, 1921. С. 55—75; *Сак Людмила.* Українська ікона «Христос в точилі» та її нідерландський графічний прототип // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. С. 84—90.

145. *Истомин М. П.* Обучение живописи в Киево-Печерской Лавре в XVIII столетии // Искусство и художественная промышленность. 1901. № 9—10. С. 293; *Степовик Дмитро.* Київська школа рисунка й живопису XVIII ст. та її міжнародні зв'язки // Народна творчість та етнографія. 1980. Ч. 4. С. 52—60; *Жолтовський Павло.* Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні: Альбом-каталог. Київ, 1982. С. 5—16.

146. *Жолтовський Павло.* Художнє життя на Україні... С. 37.

147. *Уманцев Федір.* Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської Лаври. Київ, 1970. С. 141.

148. *Логвин Г.* Украинское искусство X—XVIII веков. Москва, 1963. С. 247.

149. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1874. Кн. 7. С. 373.

150. *Килессо С. К.* Киево-Печерская Лавра. Москва, 1975. С. 36, 45, 46.

151. *Степовик Дмитро.* Українська графіка XVI—XVIII століть. С. 124—134; *Жолтовський Павло.* Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. С. 5—16.

152. *Жолтовський Павло.* Український живопис XVII—XVIII ст. С. 71.

153. Літопис руський. С. 3.

154. *Власовський Іван.* Нарис історії Української Православної Церкви. Т. 1; *Іларіон, митрополит.* Українська Церква: Нариси з історії Української Православної Церкви: У 2 т. Вінніпег, 1982. Т. 1. С. 24—35.

155. *Жолтовський Павло.* Український живопис XVII—XVIII ст. С. 72, прим. 169.

156. *Членова Л.* Светские иконы // Декоративное искусство СССР. 1969. № 139. С. 54.

157. *Жолтовський Павло.* Монументальний живопис на Україні в XVII—XVIII ст. Київ, 1988. С. 58—90.

158. Історія українського мистецтва. Т. 3. С. 194.

159. Історики польського мистецтва й архітектури трактують добу короля Яна III Собеського як найвищий розквіт мистецтв бароккo.

160. *Свєнціцька Віра.* Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. Київ, 1966; *Сидор Олег.* Творчість Йова Кондзелевича і українське малярство кінця XVII — першої половини XVIII століть: Канд. дис. Київ, 1994.

161. Історія українського мистецтва. Т. 3. С. 199.

162. *Радченко К.* Религиозное и литературное движение в Болгарии в эпоху перед турецким завоеванием. Киев, 1898; Ангелов *Димитър.* Богомилството в България. София, 1969; *Казакова Н. А., Лурье Я. С.* Антифеодальные еретические движения на Руси XIV—XVI веков. Москва; Ленинград, 1955.

163. *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери: Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. Санкт-Петербург, 1911; *Айналов Д. В.* Византийская живопись XIV столетия. Петроград, 1917; *Talbot Rice David.* Arte di Bisanzio. Firenze, 1959.

164. *Мирон* (Іван Франко). Іосиф Шумлянський, послєднїй православний єпископ львовскїй і єго Метрика // Киевская Старина. 1891. Ч. 6.

165. *Свєнціцька Віра.* Іван Руткович... С. 71.

166. Там само. С. 82.

167. *Степовик Дмитро.* Українська графіка XVI—XVIII століть. С. 121—123.

168. Коли 1982 року вийшов у світ альбом-каталог «Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні», на автора й укладача Павла Жолтовського накинулися з критикою «іконознавці» з атеїстичного табору за те, що він не подав, з яких західних гравюр учні майстерні робили рисунки. Вони не могли припустити, що майбутні ікономалярі творили самі, нікого не наслідуючи.

169. Путешествие антиохийского патриарха Макария... С. 41.

170. *Сидор Олег.* Міські краєвиди й інтер'єри у творах Йова Кондзелевича в контексті архітектури ренесансу // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. С. 67.

171. *Свєнціцька Віра.* Іван Руткович... С. 55.

172. *Сидор Олег.* Міські краєвиди й інтер'єри... С. 71.

173. *Пещанський Володимир.* Богородчанський іконостас // Скит Манявський і Богородчанський іконостас. Жовква, 1926. С. 13—14.

174. *Назарко Іриней,* ЧСВВ. Київські і Галицькі митрополити: Біографічні нариси. 1590—1960. Рим, 1962. С. 86.

175. Історія українського мистецтва. Т. 3. С. 120—125.

176. *Овсійчук В. А.* Майстри українського барокко. С. 353.

177. Історія українського мистецтва. Т. 4, кн. 1. С. 93.

178. Странствования Василья Григоровича-Барского по святым местам Востока с 1723 по 1747 год: В 4 ч. Санкт-Петербург, 1885—1887.

179. *Шевченко Федір.* Роль Києва в міжслов'янських зв'язках у XVII—XVIII століттях. Київ, 1963; *Степовик Дмитро.* Київська школа рисунка й живопису XVIII ст. та її міжнародні зв'язки. С. 52—60.

180. *Степовик Дмитро.* Українсько-болгарські мистецькі зв'язки; *Пащенко Євген.* Про походження стінописів монастиря Крушедол // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. С. 96—106.

Українська ікона стилю романтизму й класицизму (XIX століття)

181. *Антонович Дмитро.* Скорочений курс історії українського мистецтва. Прага, 1923.

182. *Степовик Дмитро.* Рідкісний естамп Григорія Левицького // Образотворче мистецтво. 1990. Ч. 1. С. 19—21.

183. *Запаско Яким.* Мистецтво книги на Україні XVI—XVIII століть. Львів, 1971. С. 229—252, 278.

184. *Антонович Дмитро.* Українська культура. С. 350.

185. Печерський Патерик або праведні старої України. С. 224; *Гординський Святослав.* Українська ікона XII—XVIII ст. С. 27.

186. *Тимофієнко Володимир.* Про взаємодію національних традицій в процесі формування архітектури Південної України в кінці XVIII ст. // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. С. 117.

187. *Таранушенко Стефан.* Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. С. 333.

188. Церковь в истории России. Москва, 1967. С. 211—221.

189. *А. С-въ.* Иконописание или иконопись // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Санкт-Петербург, 1894. Т. 12. С. 904.

190. У Росії мандрівні ікономалярі, так звані «богомази», були гнані й переслідувані. Вони знаходили собі притулок у колоніях імперії — в Україні, Білорусі, Молдові, Грузії, продаючи свій товар сільським священикам та селянам. Російські «богомази» в Україні завдали шкоди правдивому українському народному ікономалярству, конкуруючи з нашими народними майстрами і зводячи наклепи на українські ікони як буцімто «неканонические».

191. *Антонович Дмитро.* Українська культура. С. 355—356.

192. Там само. С. 357.

193. *Великий Атанасій,* ЧСВВ. З літопису християнської України: У 9 т. Рим, 1977. Т. 3. С. 294—295.

194. *Жуковський Аркадій.* Вклад Київської Духовної Академії і її «Трудів» на культурному й богословському відтинках // Духовна Академія (Київ). 1993. Ч. 3. С. 6, 7; *Сарбей Віталій.* Митрополит Євгеній // Київська старина. 1993. Ч. 1. С. 73—83.

195. *Степовик Дмитро.* Українське мистецтво першої половини XIX ст. Київ, 1982. С. 15—34.

196. *Рубан Валентина.* Український портретний живопис першої половини XIX ст. Київ, 1984. С. 179.

197. *В. А.* Воспоминание о В. А. Тропинине // Современная летопись. 1869. Ч. 12. С. 11.

198. *Оглоблин Олександер.* До історії українського духовенства на Гетьманщині XVIII ст. // Богослов (Нью-Йорк). 1951. Кн. 1. С. 64.

199. *Стовба Олександер.* Матеріяли до історії роду Міхновських // Український історик (Нью-Йорк). 1983. Ч. 2—4. С. 74—92.

200. *Турченко Юрій.* Київська рисувальна школа. Київ, 1956. С. 7.

201. Чтения Отдела истории и древностей российских. Санкт-Петербург, 1869. Кн. 3. С. 265.

202. *Турченко Юрій.* Київська рисувальна школа. С. 23.

203. *Герцен А. И.* Собрание сочинений: В 30 т. Москва, 1958. Т. 13. С. 364.

204. *Великий Атанасій,* ЧСВВ. З літопису християнської України. Рим, 1975. Т. 7. С. 270.

205. *Назарко Іриней,* ЧСВВ. Київські і Галицькі митрополити... С. 141—167.

206. *Великий Атанасій,* ЧСВВ. З літопису християнської України. Рим, 1976. Т. 8. С. 76.

207. Там само. С. 84.

208. Цит. за: *Федорук Олександр.* Кирило Устиянович. Київ, 1992. С. 130.

209. *Нановськийд Ярослав.* Юліан Панкевич. Київ, 1983.

210. *Свєнціцька Віра.* По той бік шибки // Україна. 1988. Ч. 39. С. 12.

211. Там само.

212. *Conquest Robert.* The Harvest of Sorrow. London, 1988 (перевидання російською мовою 1988 р. в Лондоні, українською — 1993 р. в Києві); Голод-33. Народна книга-меморіал: Тисяча свідчень очевидців / Запис, упоряд. Лідії Коваленко і Володимира Маняка. Київ, 1991; *Воля Олесь.* Мор: Книга буття України. Київ; Торонто, 1993.
213. *Іванусів Олег-Володимир.* Церква в руїні: Загибель українських церков Перемиської епархії. Сен-Кетрінз (Канада), 1987.
214. *Андрей (Шептицький),* митрополит. Мої спомини про предмет музейних збірок // Пропам'ятна книга з нагоди 25-ліття Українського Національного Музею у Львові. Львів, 1931.
215. *Ленцик Василь.* Слуга Божий кир Андрей Шептицький — добродій української культури // Богословія (Рим). 1983. Т. 47. С. 151—159.
216. *Свєнціцький Іларіон.* Модест Сосенко. 1875—1920. Прага, 1927; передрук: Мистецькі студії (Львів). 1993. Ч. 2—3. С. 66—69.
217. Постанови собору про ліквідацію Берестейської Унії з 1596 року // Діяння собору Греко-Католицької Церкви у Львові 8—10 березня 1946 року. Львів, 1946. С. 128.
218. *Лужницький О.* Нарис історії Української Католицької Катедри у Філядельфії // Пропам'ятна книга з нагоди 70-ліття посвячення катедри Непорочного Зачаття Пречистої Діви Марії у Філядельфії. 1910—1980. Філадельфія, 1980. С. 84—86.
219. *Савчук Семен, Мулик-Луцик Юрій.* Історія Української Греко-Православної Церкви в Канаді: У 4 т. 1985. Т. 2. С. 691—697.
220. *Власовський Іван.* Нарис історії Української Православної Церкви. 2-е вид. Нью-Йорк; Київ; Саут-Бавнд-Брук, 1990. Т. 4, кн. 2. С. 271—396; Нарис історії Української Автокефальної Православної Церкви у Великій Британії. 1947—1987. Лондон, 1988.
221. *Жуковський Іван.* Про наше церковне будівництво поза Батьківщиною // Бюлетень ТІУА. 1968. Ч. 3; *Німців Мирослав.* Традиція архітектури українських церков // Альманах Українського Народного Союзу. Нью-Йорк, 1982; *Корбин Юрій.* Український стиль в церковній архітектурі. Аркадія (Каліфорнія, США), 1983; *Шиприкевич Володимир.* Українська церковна архітектура // Нотатки з мистецтва (Філадельфія). 1988. Ч. 28. С. 31—37.
222. *Корбин Юрій.* Український стиль в церковній архітектурі. С. 64, іл. 40.
223. Запис розмови автора з доктором Робертом-Богданом Климашем в Оттаві 15 травня 1989 р. Маю на увазі також оглянуті народні ікони (привезені емігрантами з України) в музеї села Української Культурної Спадщини поблизу Едмонтона, у приватних зібраннях багатьох українських родин Канади та США.
224. *Klymash Robert Bohdan.* Ukrainian Folklor in Canada. New York, 1980.
225. *Bilash Radomyr.* Peter Lipinsky — Church Artist // Alberta Past (Edmonton, Canada). 1988. Dec. Vol. 4, issue 2. P. 1—3.
226. У виставковій залі села Української Культурної Спадщини поблизу Едмонтона взимку 1988—1989 років експонувалися проекти ікон та іконостасів Петра Липинського за майже півстоліття його творчості в Канаді. Ці проекти посвідчують професійний підхід мистця до процесу творення ікони та його вміння поєднувати риси візантинізму й класицизму в іконі. Автор цих рядків мав нагоду ознайомитися з виставкою візуально.
227. *Баран Анна-Марія.* Українські католицькі церкви Саскачевану. Саскатун, 1977.
288. *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери: Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. Санкт-Петербург, 1910.
229. Репродукції ікон пензля цих мистців були вміщені в україномовному американському журналі «Нотатки з мистецтва» (ч. 28—30).
230. *Гординський Святослав.* Українська ікона XII—XVIII ст. С. 20; *Його ж.* Петро Холодний Молодший — традиціоналіст і новатор. 1902—1990 // Нотатки з мистецтва. 1990. Ч. 30. С. 9—13.
231. У відповідності з проектом, італійські техніки викладали мозаїку на папері лицьовою стороною до паперу. Потім мозаїку прикріплювали до стіни спеціальним цементом, а папір з лицьової сторони змивали. Техніки працювали під керівництвом досвідченого мозаїста Марко Монтічеллі. Автор особисто спостерігав за цим процесом накладання мозаїки в Римі 1988 року.
232. Іконостас собору святої Софії в Римі: Альбом. Рим, 1979. С. 6.
233. Інтерв'ю з Христиною Дохват у Філадельфії 10 жовтня 1990 року. Авторський запис.
234. Лист кардинала Йосифа Сліпого з Рима до Христини Дохват у Філадельфію від 15 жовтня 1969 року. Архів Христини Дохват.
235. *Степовик Дмитро.* Стильовий синкретизм в іконописі // Образотворче мистецтво. 1992. Ч. 2. С. 7—10; *Його ж.* Христина Дохват: Хочу малювати церкву в Україні // Україна. 1992. Ч. 8. С. 12—14; *Його ж.* Українська ікона за океаном // Всесвіт. 1995. Ч. 1. С. 128—133.
236. Інтерв'ю з Селіною Макарчук у Римі 15 травня 1990 року. Авторський запис.
237. Інтерв'ю з отцем Григорієм Планчаком у Римі 18 травня 1990 року. Авторський запис.
238. Канадська Божа Мати // Вісник (Вінніпег). 1994. Ч. 2. С. 12.
239. Світова виставка українських мистців: Каталог. Торонто, 1982. С. 24, 30, 40, 44, 50, 58, 64, 70, 82; Нотатки з мистецтва. Ч. 28. С. 68; Ч. 29. С. 26, 27, 78; Ч. 30. С. 16, 49.
240. Інтерв'ю з Михайлом Дмитренком у Міннеаполісі (США) 2 березня 1991 року. Авторський запис.
241. *Гординський Святослав.* Мистецтво Михайла Дмитренка // Михайло Дмитренко. Детройт; Нью-Йорк, 1990. С. 8. Див. також: *Конаш-Конашевич Станіслав.* Пропам'ятний календар до тисячоліття хрещення Київської Руси-України на 1988 рік. Мюнхен, 1988.
242. *Осінчук Михайло.* Ікона // Михайло Осінчук — мистець-маляр. Нью-Йорк, 1967. С. 23.
243. *Гординський Святослав.* Петро Андрусів і його статті про мистецтво // Петро Андрусів. Мистецтво — найміцніша зброя: Статті, промови й огляди. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1987. С. 10. Див. також: *Гординський Святослав.* Петро Андрусів: Маляр і графік. Нью-Йорк, 1980.
244. З особистого враження від іконостаса й фрески «Воскресіння Христа» під час відвідання автором церкви святого Михаїла в Монреалі 7 січня 1989 року.
245. *Баран Анна-Марія.* Українські католицькі церкви Саскачевану. С. 89.
246. *Кейван Іван.* Вадим Доброліж. Едмонтон, 1985; *Гординський Святослав.* Юліян Буцманюк. Едмонтон, 1982.
247. *Паращук Михайло.* Щоденник військових років. 1914—1916. Запис за 26 грудня 1915 року // Центр. держ. іст. архів Болгарії у Софії. Ф. 1717, спр. 220, арк. 80.
248. 1991 року іконостас з іконами пензля Михалевича у Ландсгуті було розібрано. Автор висловлює подяку інженерові з Нойхінга (поблизу Мюнхена) Юрієві Саюку за ознайомлення з фотографіями цих ікон.
249. *Блажейовський Дмитро.* Від видавця // Українські релігійні вишивки: Альбом. Рим, 1979. Вип. 1.
250. Інтерв'ю з Катериною Гевель у Києві 9 травня 1993 року. Авторський запис.
251. *Даревич Дарія.* Мирон Левицький. Торонто, 1985. С. 17.
252. *Гніздовський Яків.* Малюнки, графіка, кераміка, статті. Нью-Йорк, 1967; *Попович Володимир.* Яків Гніздовський: Спомини // Сучасність (Мюнхен). 1987. Ч. 11. С. 46—64; *Степовик Дмитро.* Соняшник на осоні // Наука і культура. Київ, 1990. Вип. 29. С. 346—355; *Hnizdovsky Jacques.* Woodcuts and Etchings. Grenta (USA), 1987.
253. *Laing Aileen.* Jacques Hnizdovsky: Religious Painting. The Tradition and the Vision. Sweet Briar, 1984.
254. *Rice Pat.* Religious Painting, icons feature of Lenten Exhibit // The News and Daily Advance. 1984. March 4.
255. *Антонович-Рудницька Марина.* Сімдесятиліття Якова Гніздовського // Сучасність (Мюнхен). 1985. Ч. 9. С. 43, 44.
256. *Оленська-Петришин Аркадія.* Релігійні картини Якова Гніздовського // Свято-Вид: Літературно-мистецький збірник. Київ; Нью-Йорк, 1990. Вип. 1. С. 103.
257. *Певний Богдан.* Щоб вітер не завіяв слідів // Україна. 1990. Ч. 25. С. 14.
258. *Луців Володимир.* Мистець Ростислав Глувко // Українська думка (Лондон). 1983. 27 січ.
259. Інтерв'ю з Омеляном Мазуриком: в Оттаві — 18 травня 1989 року, в Парижі — 6 червня 1993 року. Авторські записи.
260. *Мазурик Омелян.* Значення ікони у Східній Церкві. Париж, б. р. (листівка); *Янів Володимир.* Омелян Мазурик: Вступне слово з нагоди виставки в Українському Вільному Університеті. Мюнхен, 1985; *Скоп-Друзюк Галина, Скоп Лев.* Омелян Мазурик: Каталог виставки. Київ, 1991; *Mazuryk Omelian.* Ikonen en Hedendaagse visies. Ostende, 1985; *Попович Володимир.* Нео-візантиністи і псевдо-візантиністи в українському іконописному малярстві // Нотатки з мистецтва. 1989. Ч. 29. С. 11—25.
261. *Климчук Олександр.* Паризькі мальви Омеляна Мазурика // Україна. 1989. Ч. 43. С. 13.
262. Інтерв'ю з Валентиною Бірюкович у Києві 13 квітня 1994 року. Авторський запис.



Професор Дмитро Степовик

Дмитро Степовик — провідний співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського Національної Академії наук України (ІМФЕ НАНУ), професор історії мистецтва Київської Духовної Академії, професор історії культури Українського Вільного Університету в Мюнхені. Народився 1938 року в селі Слободищі Бердичівського району Житомирської області. Закінчив Національний університет імені Тараса Шевченка (1960 р.) та аспірантуру з мистецтвознавства в Національній Академії наук України (1970 р.). Кандидатську дисертацію з мистецтвознавства захистив в ІМФЕ НАНУ; докторську дисертацію з філософії та габілітаційну докторську дисертацію з мистецтвознавства захистив у Мюнхені, в Українському Вільному Університеті. Спеціалізація: історія давнього українського мистецтва (гравюра, книжкова мініатюра, ікона); історія болгарського мистецтва й українсько-болгарські мистецькі зв'язки. Автор книг: «Українсько-болгарські мистецькі зв'язки», «Олександр Тарасевич: Становлення української школи гравюри на металі» (обидві — Київ, 1975 р.), «Болгарське образотворче мистецтво. 1878—1978», «Сучасне образотворче мистецтво Болгарії: Шляхи і тенденції розвитку у післявоєнний період» (обидві — Київ, 1978 р.), «Українська графіка XVI—XVIII століть: Еволюція образної системи», «Українське мистецтво першої половини XIX століття» (обидві — Київ, 1982 р.), «Тарас Шевченко: малярство, графіка» (Київ, 1984 р.; перевид.: Київ, 1986 р.), «Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко» (Київ, 1986 р.), «Іван Щирський: Поетичний образ в українській барокковій гравюрі» (Київ, 1988 р.), «Храм і духовність» (Рим, 1990 р.), «Скарби України» (1991 р.), «Мистецька збірка Стецькових» (Сарасота, США, 1992 р.), «Релігії світу» (Київ, 1993 р.), «Києво-Печерська Лавра» (Київ, 1993 р.), «Скульптор Михайло Паращук: Життя і творчість» (Київ, 1994 р.), «Скульптор Лео Мол: Життя і творчість» (Київ, 1995 р.). Учасник всеукраїнських та міжнародних наукових конгресів і конференцій. Курси лекцій з історії українського мистецтва й української культури читав у наукових установах й університетах Болгарії, Польщі, Канади, США, Італії, Великобританії, Німеччини, Франції. Нагороди: академічна премія імені Івана Франка (Президії Національної Академії наук України), премія імені митрополита Андрія Шептицького (Фонду духовного відродження України), премія імені Олександра й Леонтія Тарасевичів (часопису «Образотворче мистецтво»).

Живе в Києві.

Dmytro Stepovyk is a senior research fellow of the Maksym Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology, National Academy of Sciences of Ukraine (IMFE NANU), professor of art history at the Kyiv Theological Academy and professor of cultural history at the Ukrainian Free University in Munich. He was born in 1938 in the village of Slobodyshche, Berdychiv raion, Zhytomyr oblast. He graduated from the Taras Shevchenko National University (1960) and took a post graduate course in art history at the National Academy of Sciences of Ukraine (1970). He defended his candidate's dissertation in art history at IMFE NANU and obtained his Ph. D. and Habilitationsprüfung in art history at the Ukrainian Free University in Munich. He is a specialist in the history of old Ukrainian art (engraving, book miniatures and icons), Bulgarian art and Ukrainian-Bulgarian artistic relations. His books include: Ukrainian-Bulgarian Artistic Relations, Oleksander Tarasevych: The Development of a Ukrainian School of Metal Engraving (both Kyiv, 1975), Bulgarian Art, 1878—1978, Contemporary Bulgarian Art: Paths and Tendencies of Development in the Postwar Period (both Kyiv, 1978), Ukrainian Graphic Art of the Sixteenth to Eighteenth Centuries: The Evolution of a Pictorial System, Ukrainian Art in the First Half of the Nineteenth Century (both Kyiv, 1982), Taras Shevchenko: Painting and Graphic Art (Kyiv, 1984, reprinted 1986), Leonty Tarasevych and Ukrainian Baroque Art (Kyiv, 1986), Ivan Shchyrsky: The Poetic Image in Ukrainian Baroque Engraving (Kyiv, 1988), Temple and Spirituality (Rome, 1990), Treasures of Ukraine (Kyiv, 1991), The Stetskiv Collection (Sarasota, USA, 1992), Religions of the World (Kyiv, 1993), and The Kyiv Caves Monastery — Lavra (Kyiv, 1993), Mykhailo Parashchuk, sculptor. Life and Work (Kyiv, 1994), Leo Mol, sculptor. Life and Work (Kyiv, 1995). He has participated in Ukrainian and International scholarly congresses and conferences, and has given lecture courses on Ukrainian Art's History and Ukrainian culture in educational institutions and universities in Bulgaria, Poland, Canada, the USA, Italy, Great Britain, Germany and France. Awards: Ivan Franko Academic Prize (of Presidium of the National Academy of Sciences of Ukraine); Metropolitan Andrew Sheptytsky Prize (of Ukraine's Spiritual Renaiscence Fund); Oleksander and Leonty Tarasevych Prize (of Imitative Art Magazine).

He lives in Kyiv.

Зміст
Contents



Степовик Дмитро Власович

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ІКОНИ X-XX СТОЛІТЬ

Видання друге, стереотипне

Художнє оформлення, макет і редагування
Олексія Григора

Технічний редактор
Людмила Швець

Коректори
Людмила Іванова, Алла Бородавко

На оправі:

Христина Дохват. Богородиця Ніжності (Єлеуса).
Філадельфія, 1979 р.

Підп. до друку 20.11.03. Формат 70 × 90/8. Папір крейдяний. Гарн. Тип Таймс.
Друк офсет. Ум. друк. арк. 64,35. Ум. фарбовідб. 292,94. Обл.-вид. арк. 65,78.
Вид. № 4145. Зам. 3-29

Видавництво «Либідь», 01004 Київ, вул. Пушкінська, 32

Свідоцтво про державну реєстрацію № 404 від 06.04.01

АТ "Книга" 04655, МСП, Київ-53, вул. Артема, 25

Степовик Дмитро
Історія української ікони X—XX століть. Вид. 2-ге, стереотип. — К.: Либідь, 2004. — 440 с.; іл.
ISBN 966-06-0309-6.

У книзі розкриваються особливості розвитку української ікони від хрещення Київської Русі до кінця XX ст. Дається періодизація історії ікономалювання, характеризуються стилі й специфічні риси української ікони, які відрізняють її від творів інших ікономалярських національних шкіл, аналізуються осередки та школи ікономалювання. Значна увага приділяється продовженню національних ікономалярських традицій у діаспорі.

Для мистецтвознавців та всіх тих, хто цікавиться розвитком української духовної традиції.

ББК 85.143 (4УКР)



Dmytro Stepovyk

A HISTORY OF UKRAINIAN ICON IN THE 10th-20th CENTURIES

«Lybid'»